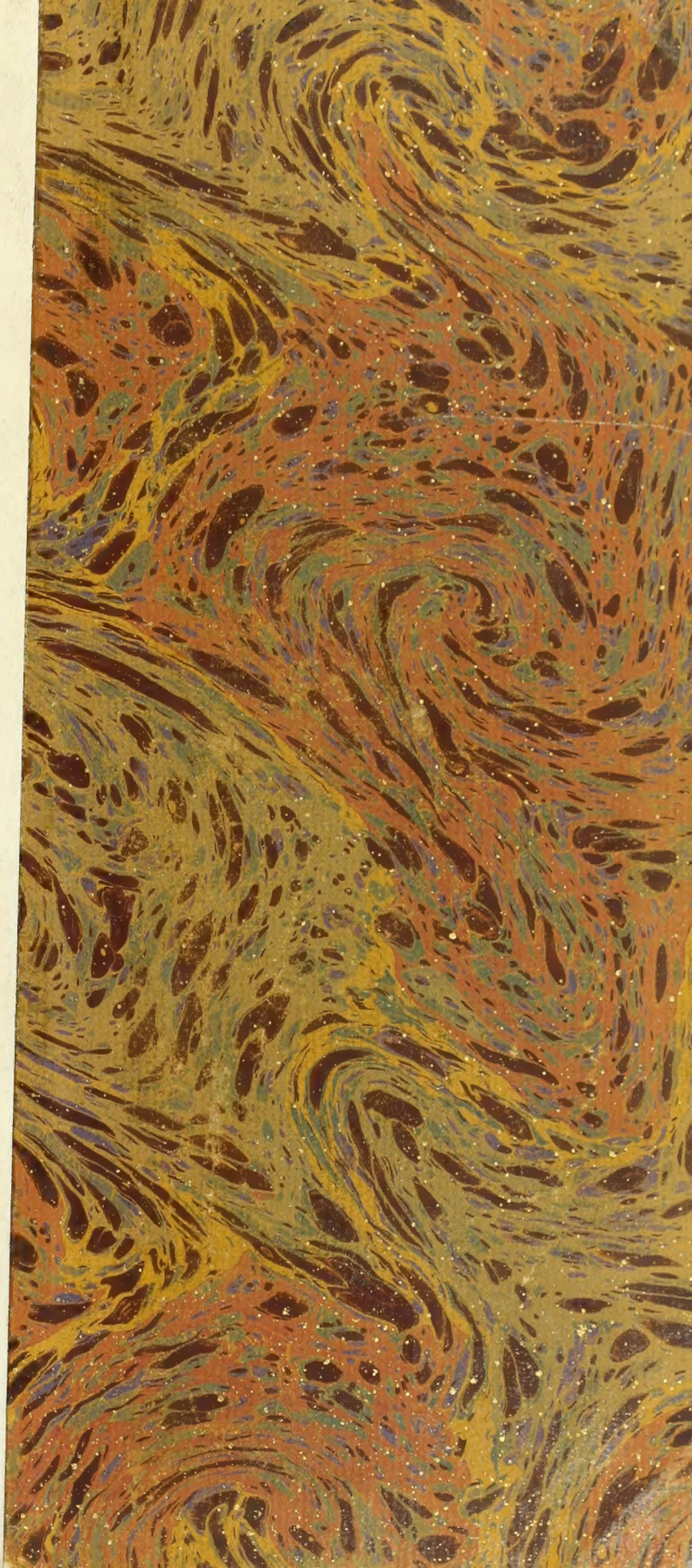


PURCHASED FOR THE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FROM THE

CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT

FOR

ART

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

EN 1881

PARIS
TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie
Rue Garancière, 8.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

SOUS-SECRÉTARIAT D'ÉTAT DES BEAUX-ARTS

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

Du 20 au 23 avril 1881

CINQUIÈME SESSION

PARIS

TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie

RUE GARANCIÈRE, 8

MDCCCLXXXI

N
13
F7
sess.5-
7

DISCOURS

PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORTS

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

DU 20 AU 23 AVRIL 1881

CINQUIÈME SESSION

CINQUIÈME RÉUNION DES DÉLÉGUÉS

DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS

OUVERTURE DE LA SESSION

CONSTITUTION DU BUREAU

Par arrêté en date du 13 avril 1881, rendu sur la proposition du Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts, M. le président du Conseil, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, a décidé :

1° Que les réunions des délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements seraient présidées successivement par

MM. Lauth, administrateur de la manufacture nationale de Sèvres, membre du Comité (section de l'Histoire de l'art) ;

Kaempfen, inspecteur des Beaux-Arts, membre du Comité (section de l'Enseignement) ;

Henry Havard, membre du Comité (section de l'Histoire de l'art).

2° Que le vice-président de chaque séance serait choisi parmi les délégués des Sociétés des Beaux-Arts.

3° Que le président et le vice-président seraient assistés, pendan les trois jours de la session, par

MM. Baumgart, secrétaire du Comité;
Escallier, secrétaire adjoint;
Roger-Ballu, secrétaire de la section de l'Enseignement,
Henry Jouin, secrétaire de la section de l'Histoire de l'art.

Séance du mercredi 20 *avril* 1881.

La séance est ouverte à une heure un quart, dans le grand amphithéâtre Gerson, sous la présidence de M. Lauth, administrateur de la manufacture de porcelaine de Sèvres, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

Assistent à la séance : MM. Du Sommerard, Pillet, Havard, Kaempfen et Baignères, membres du Comité; M. Comte, chef du bureau de l'Enseignement au sous-secrétariat d'État des Beaux-Arts.

M. le président invite le secrétaire du Comité à donner lecture de l'arrêté ministériel du 13 avril 1881 constituant le bureau de la session de 1881.

M. le président appelle au fauteuil de la vice-présidence M. Castan, membre non résidant du Comité, secrétaire honoraire de la Société d'émulation du Doubs.

M. le président prend ensuite la parole et prononce l'allocution suivante :

« Messieurs,

« La bienveillance de M. le président du Conseil, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, m'a appelé à présider la séance d'ouverture de votre cinquième réunion; c'est pour moi un honneur dont je sens toute l'importance et dont je lui suis profondément reconnaissant; c'est en même temps pour moi une grande

satisfaction, puisque cet honneur me permet de vous souhaiter la bienvenue ici et de me réjouir avec vous du développement considérable qu'ont pris nos réunions annuelles.

« Lorsqu'en 1877 M. le marquis de Chennevières ouvrait ce Congrès des Beaux-Arts dû à son initiative, il parlait devant une trentaine de délégués départementaux ; « nos débuts sont modestes, « leur disait-il, comme ont été ceux des Sociétés savantes; la « Sorbonne aujourd'hui est trop étroite pour contenir les délégués « de ces Sociétés; il en sera de même pour nous dans peu d'années ».

« Et vous voyez qu'il a eu raison, puisque le mouvement s'est propagé d'un bout à l'autre de la France, et que j'inaugure aujourd'hui les travaux d'une Assemblée dans laquelle je salue des artistes, des savants, des maîtres, des archéologues de presque tous nos départements.

« Messieurs,

« L'Exposition de 1878 nous a montré à tous combien il était nécessaire que la France fît un effort sérieux pour rester la maîtresse sur le domaine des Beaux-Arts et sur celui des arts industriels; non qu'elle soit sortie vaincue de cette lutte, mais chacun a pu voir que les nations voisines avaient marché à pas de géants dans le champ que nous cultivions presque seuls naguère et où nous avions conquis une suprématie incontestée. — Le moment était venu d'ailleurs pour nous : depuis 1870 les angoisses les plus poignantes avaient détourné les patriotes de toutes préoccupations étrangères à la sécurité de la France ; l'Exposition montra notre pays en possession de lui-même; son activité, son énergie, son honnêteté avaient multiplié ses ressources; confiante dans son armée nationale, dévouée au Gouvernement qu'elle a choisi et qui ne laissera attaquer ni son honneur, ni son intégrité, la France avait définitivement repris le cours de ses occupations normales, et chacun se remettait au travail, en ne conservant au fond de son cœur que le douloureux souvenir d'une guerre néfaste et l'espérance qui n'est jamais défendue aux vaincus.

« C'est à ce moment que s'est manifesté en France, sous le coup

de la surprise que nous a donnée l'Exposition, ce besoin de conquérir à nouveau la place qu'elle avait toujours occupée, de développer le culte et l'amour des Beaux-Arts, de donner à ses enfants, si admirablement doués pour l'intelligence de ce qui est beau, l'instruction nécessaire au développement du génie artistique, qui est l'une des caractéristiques du tempérament français.

« Et vous, Messieurs les délégués des départements, vous vous êtes rencontrés d'accord avec Paris où toute idée de progrès est si passionnément accueillie, d'accord avec le Gouvernement, qui prit hardiment l'initiative de grandes et importantes réformes.

« Est-il besoin de rappeler ici les nombreux services que vos Sociétés ont rendus dans ces dernières années et l'empressement avec lequel vous avez donné à l'Administration des Beaux-Arts votre concours dévoué chaque fois qu'elle y a fait appel ?

« Grâce à vous, l'Inventaire des richesses d'art de la France se complète avec rapidité ; vos publications, vos travaux, vos recherches de tous genres attirent sur vos villes l'intérêt du monde entier ; votre ardeur passionne pour l'amour des arts une foule de citoyens qui jusqu'ici y étaient restés insensibles. C'est un véritable réveil national auquel nous assistons, et c'est à vous, Messieurs, que la France en devra le bonheur.

« Multipliez vos efforts, encouragez le développement des écoles de dessin et d'art industriel, provoquez, par des expositions locales et par la création de musées provinciaux, le concours du Gouvernement, qui, j'en ai la certitude, sera heureux de contribuer à leur développement ; cherchez à établir entre vous des relations suivies par voie d'échanges, insistez auprès de vos conseils municipaux et généraux pour obtenir d'eux, par l'allocation de larges subventions, la décoration de vos mairies, de vos écoles, de vos hôpitaux ; en mettant ainsi sous les yeux des citoyens, dès leur enfance et dans les circonstances les plus sérieuses de leur vie, des tableaux dignes de leur admiration, vous développerez en eux le goût des arts, le sentiment du beau, l'amour des choses nobles et élevées.

« Pendant que vous donniez par vos efforts, suivis de si nombreux succès, la mesure de ce que peut produire l'initiative privée, le ministre des Beaux-Arts montrait, par une série de créations nouvelles, qu'il avait conscience du rôle supérieur que l'État doit jouer dans le développement de nos tendances artistiques.

« Le musée des moulages, le musée pédagogique, l'envoi dans les départements des Inspecteurs chargés de reconnaître l'état de l'enseignement du dessin et dont les rapports ne précèderont que de peu de temps sans doute l'obligation de cet enseignement, la transformation en établissement national de l'École des arts décoratifs de Limoges; ces créations multiples dues à l'intelligente activité du Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts et à la générosité du Parlement inaugurent la voie nouvelle dans laquelle nous sommes entrés.

« Bientôt sans doute (de récents discours nous l'ont appris) nous assisterons à l'ouverture d'écoles supérieures régionales et de musées régionaux, nous verrons circuler dans nos départements des collections précieuses tirées de nos galeries et de nos manufactures, nous posséderons enfin à Paris un musée national des arts décoratifs.

« A côté de ces modes nouveaux d'enseignement, dont l'influence ne tardera pas à se faire sentir, si déjà elle ne l'a fait, je ne me pardonnerais pas d'oublier nos grandes manufactures nationales, et je vous demande la permission d'en dire un mot.

« Les manufactures nationales doivent jouer sous le gouvernement de la République un rôle différent de celui qu'elles remplissaient sous les gouvernements monarchiques. Dépendant naguère du Souverain, elles produisaient des objets d'art réservés à ses palais et destinés à être offerts en cadeaux, ou des objets de service pour les offices des nombreux châteaux de la Couronne.

« La mission des manufactures nationales est plus élevée aujourd'hui; entretenues par la nation, elles doivent servir à son éducation; elles ne peuvent plus être des fabriques, elles doivent être des écoles, j'oserais dire des Académies.

« Tel est le rôle que je voudrais voir jouer notamment à la manufacture de Sèvres, que j'ai été, par la confiance du Gouvernement, appelé à diriger depuis deux ans. Au point de vue purement technique, elle doit chercher des procédés de fabrication nouveaux, vaincre les difficultés que présente l'exécution des pièces délicates, faire des expériences utiles au développement de nos connaissances céramiques, expériences devant lesquelles le fabricant est souvent obligé de reculer, et le résultat de toutes ces

recherches, tentées avec l'argent du pays, doit être livré à la publicité afin de servir à faire progresser l'industrie privée.

« Au point de vue de l'art, augmenter incessamment les richesses de nos collections, créer des formes nouvelles, imaginer des genres de décoration originaux, produire enfin à côté des œuvres somptueuses, destinées aux musées et aux palais nationaux, des objets délicats et charmants qui puissent servir de types de bon goût et de parfaite exécution, tel est le programme que je voudrais réaliser.

« Pour l'atteindre, il ne suffit pas d'avoir à sa disposition des mains habiles : ces mains habiles doivent être dirigées par des hommes instruits. Les artistes distingués que j'ai eu le bonheur de rencontrer à Sèvres devront avoir de dignes successeurs, les élèves devront surpasser leurs maîtres. Aussi, en organisant définitivement l'école de la manufacture de Sèvres, ai-je donné à nos jeunes gens un programme d'études aussi complet que possible. Apprendre à voir d'abord, reproduire ensuite ce que leur œil aura compris, telle est la base de l'éducation de nos élèves, mais il faut que leur imagination soit constamment tenue en éveil par l'approche d'un concours ou d'un examen; il faut qu'ils étudient l'histoire et les sciences naturelles, qu'ils apprennent, par la contemplation des chefs-d'œuvre de nos musées, à saisir la pensée des grands maîtres; il faut enfin qu'ils comprennent que le véritable artiste doit être à la fois un poëte, un philosophe et un savant.

« Si les efforts que nous tentons sont couronnés de succès, j'ai la conviction que nous aurons rendu un service réel à notre pays; que cette pépinière d'hommes d'élite reste à Sèvres pour la gloire de notre manufacture, ou que l'industrie privée nous les demande pour sa propre illustration, nous aurons contribué au développement d'une des branches les plus intéressantes des Beaux-Arts, et affirmé une fois de plus la volonté du gouvernement de la République de répandre partout l'instruction, en même temps que le goût et l'amour des belles choses.

« Excusez-moi, Messieurs, de vous entretenir de ces affaires que vous considérez peut-être comme trop personnelles, mais ne sommes-nous pas réunis ici pour nous mettre les uns les autres au courant de nos travaux, de nos désirs, de nos espérances? Il m'a paru intéressant de vous faire connaître les tendances actuelles

de la manufacture de Sèvres, et je serais trop heureux si ce que je vous en ai dit vous fait éprouver le désir de visiter avec moi ce grand établissement national.

« Le coup d'œil que j'ai jeté sur ce qui a été fait dans les départements et à Paris pour le développement de la culture des Beaux-Arts dans ces dernières années, montre que de sérieux efforts ont été faits, des progrès nombreux réalisés. Le désir de faire mieux encore, l'énergie que donne l'amour passionné du pays, nous sont communs à tous, Messieurs; continuons donc à travailler pour chercher à augmenter la richesse artistique de la France. Unissons nos efforts pour laisser derrière nous une trace durable de notre passage, et faisons des vœux pour que cet enseignement démocratique des Beaux-Arts, auquel nous convions tous les enfants de notre pays, produise rapidement des résultats favorables à la gloire et à la prospérité de la République.

« Messieurs, je déclare ouverte la session de 1881. »

M. Castan, secrétaire honoraire de la Société d'émulation du Doubs, membre non résidant du Comité, donne lecture d'un mémoire ayant pour titre *le Bronzino du musée de Besançon*. Dans ce travail, M. Castan a retracé l'histoire peu connue de l'un des tableaux les plus remarquables d'Angiolo Bronzino, commandé à l'artiste par le duc Cosme de Médicis. Offerte à Granvelle, ministre de Charles-Quint, la *Déposition de la croix* de Bronzino est aujourd'hui conservée au musée de Besançon.

M. Abraham (Tancrède), conservateur du musée de Château-Gontier, correspondant du Comité, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne, lit une notice historique et archéologique sur un château Renaissance de la Mayenne. Ce monument est le château de Saint-Ouen, construit au début du seizième siècle pour Guy-Leclerc, conseiller de la reine Anne. M. Abraham s'est appliqué à décrire la décoration architectonique du château, dont l'architecte n'est pas connu, mais que des présomptions sérieuses autorisent à attribuer à Jean de Louen, émule de Juste et de Texier.

M. Durieux, secrétaire général de la Société d'émulation de Cambrai, correspondant du Comité, lit une étude développée sur

les sculpteurs Boitteau. C'est un mémoire absolument inédit, puisé aux sources originales, dans lequel est racontée l'histoire curieuse d'une famille d'artistes cambrésiens qui, pendant deux siècles, a décoré de statues, de panneaux décoratifs les beffrois, les églises et les maisons de ville des Flandres françaises.

(M. le Sous-Secrétaire d'État au ministère des Beaux-Arts, accompagné de M. le Secrétaire général de l'Administration, fait son entrée dans la salle des séances pendant la lecture de M. Durieux.)

M. Le Breton (Gaston), directeur du musée céramique de Rouen, correspondant du Comité, signale un mémoire inédit de la fin du dernier siècle relatif à la manufacture de porcelaine de Sèvres. L'auteur de ce mémoire est Jullien, directeur de la manufacture de Mennecy en 1798. M. Le Breton a fait du travail de Jullien le point de départ d'une étude personnelle sur la céramique, et le manuscrit découvert aux Archives Nationales est habilement commenté et développé par le directeur du musée céramique de Rouen.

M. Advielle, membre de l'Académie d'Arras, donne lecture d'un intéressant historique sur les écoles de dessin d'Arras; il établit d'une façon précise l'origine de ces établissements, retrace la période de leur accroissement et rappelle que cet enseignement a produit de bons artistes et de bons artisans.

M. Michel (Edmond), membre de la Société archéologique de l'Orléanais, membre non résidant du Comité, lit une communication sur la sculpture tumulaire de l'Orléanais. C'est un inventaire consciencieux des tombeaux ornés de figures en ronde bosse et en bas-relief, qui existent encore dans l'Orléanais. Le relevé descriptif de ces monuments est complété par d'ingénieuses observations et des rapprochements curieux.

M. Parrocel, membre de l'Académie de Marseille, fait une communication verbale sur l'art dans le Midi. Les artistes, les monuments de la Provence sont l'objet, de la part de cet archéologue, d'aperçus intéressants dont l'ensemble constitue l'histoire du mouvement artistique dans l'une des plus riches provinces de la France, et spécialement à Marseille.

La séance est levée à quatre heures un quart.

Séance du jeudi 21 *avril* 1881.

La séance est ouverte à une heure quinze minutes, sous la présidence de M. Kaempfen, inspecteur des Beaux-Arts, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

M. Landmann, membre de la Société d'émulation des Vosges, est appelé au bureau en qualité de vice-président.

MM. Bellay, Havard, Müntz, de Liesville, Pillet, membres du Comité, assistent à la séance.

Au début de la séance, M. le président prononce le discours suivant :

« Messieurs,

« Vous vous plaisez à étudier l'art et les œuvres du passé; volontiers, dans vos mémoires et dans vos notices, vous arrêtez nos esprits sur les merveilles que le génie français a enfantées autrefois et qui sont célèbres dans le monde entier, recherchant leurs origines, racontant leur histoire, mettant mieux en lumière certaines de leurs beautés; volontiers aussi vous signalez à notre attention des trésors qui ne sont connus encore que d'un petit nombre et qui méritent l'admiration de tous.

« Mais le passé ne vous absorbe pas; ce n'est pas derrière vous seulement, c'est devant vous aussi que vous regardez, et ce qui peut maintenir dans tout son éclat le prestige de notre pays, qu'il s'agisse des manifestations de l'art pur ou de celles de l'art appliqué aux objets utiles, vous touche et vous passionne.

« C'est pourquoi vous écoutiez avec un vif intérêt votre président d'hier vous montrant qu'un des soucis de ceux qui ont plus particulièrement charge de la prospérité et de la gloire de la France a été, dans ces derniers temps, de veiller à ce qu'elle ne perdît rien de sa supériorité dans ces produits de l'industrie que l'art embellit, ennoblit, et dont il constitue souvent la principale valeur.

« L'honneur qu'a bien voulu me faire M. le président du Conseil, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, en me dési-

gnant pour présider une de vos séances, m'autorise à vous adresser quelques paroles. Permettez-moi, usant d'un droit dont, croyez-le bien, je sens tout le prix, de me souvenir que, membre du Comité des Sociétés artistiques des départements, c'est à la Section de l'enseignement que j'appartiens, et d'insister sur quelques traits de ce tableau rapide où l'on vous montrait ce qui a été fait depuis notre session et ce qui se prépare pour un avenir qui n'est pas éloigné.

« Lorsque, nous rendant un service que nous n'avions peut-être pas eu la modestie de prévoir, nos dernières Expositions universelles nous eurent révélé chez les étrangers des progrès inquiétants pour nous, que fallait-il faire, je ne dis pas pour n'être point surpassés ou même égalés, — l'imagination vive, le bon goût et l'habileté de nos artistes et de nos ouvriers nous auraient sans doute épargné cette disgrâce, — mais pour rétablir la distance entre nous et ceux qui nous suivaient d'un peu trop près?

« Propager l'étude du dessin, réformer les méthodes, multiplier les bons maîtres et les bons modèles.

« De là, la création d'une Inspection de l'enseignement du dessin, se recrutant parmi des hommes qui ont à la fois le talent et l'expérience; l'institution d'un Conseil chargé d'examiner les questions qui se rapportent à cet enseignement, et que vient de fortifier encore l'adjonction de membres nouveaux d'une compétence éprouvée; l'inscription au Budget d'un crédit de 350,000 francs, permettant de doter les écoles municipales de dessin de cours nouveaux, de leur fournir des séries de modèles rationnellement formées, d'améliorer les locaux et le matériel scolaires, d'augmenter le traitement des professeurs, d'accroître le nombre des récompenses, de donner aux élèves les mieux notés et les plus avancés dans leurs études des bourses de voyage.

« Aux efforts du Gouvernement et à la libéralité des Chambres, les efforts et la bonne volonté des administrations communales et des directeurs d'école avaient bien vite répondu; il s'était fait presque aussitôt un mouvement auquel il n'était guère de ville, grande ou petite, qui n'eût pris part. Ce mouvement, depuis un an, va s'accentuant tous les jours; il y a comme une rivalité d'empressement à bien faire.

« Si le Chef du bureau de l'Enseignement, dont je ne veux pas me

refuser le plaisir de louer ici le zèle intelligent et le dévouement à une tâche qui est très-lourde, pouvait mettre sous vos yeux les lettres qui arrivent de tous côtés à l'Administration, signalant les lacunes à combler, exposant les projets à l'étude, annonçant des votes de crédits importants destinés à subventionner plus largement des écoles anciennes ou à en créer de nouvelles, vous seriez surpris et charmés de tant d'ardeur, d'activité, d'esprit d'initiative.

« Où il y avait beaucoup déjà, il y a davantage aujourd'hui ; où il n'y avait qu'un peu encore, ce peu se développe et s'accroît ; où il n'y avait rien, il y a quelque chose.

« Une vingtaine de communes ont maintenant des écoles ou des cours de dessin, qui tout dernièrement encore n'en avaient pas.

« Quatorze grandes villes : Caen, Rouen, Douai, Lille, Nancy, Rennes, Angers, Bourges, Bordeaux, Clermont, Saint-Étienne, Montpellier, Toulouse, Marseille, ont dès à présent ou auront dans quelques mois des écoles de dessin, que j'appellerai des écoles de plein enseignement, de véritables écoles régionales. Limoges aura son école d'art décoratif; celle de Nice s'ouvre lundi prochain.

« J'ajoute que deux cents établissements ont participé à la subvention votée pour 1880, et que trois cents envois de modèles, comprenant environ dix mille pièces, ont été faits.

« Y avait-il lieu de craindre que les municipalités prissent quelque embrage de l'intérêt manifesté par l'État pour des écoles qu'il n'avait pas fondées? Je ne sais; mais vous le voyez, c'eût été une crainte vaine ; les municipalités ont compris tout de suite que l'État n'avait nul dessein pervers, qu'il ne méditait rien contre leur légitime indépendance et se contentait d'offrir sans prétendre imposer ; aussi n'ont-elles guère songé que je sache à repousser ses présents en lui jetant un *timeo Danaos* hautain et farouche.

« Mais à tous ces enfants, à tous ces jeunes gens, à tous ces adultes dont il importe de faire de bons dessinateurs, il faut des maîtres excellents. Ils sont rares encore ; il est urgent de remédier à une pénurie dont les effets seraient funestes.

« Un brevet d'aptitude à l'enseignement du dessin a été institué. Il est délivré aux aspirants professeurs qui en ont été jugés dignes, à la suite d'examens subis à Paris.

« Mais si les candidats n'ont point appris à enseigner, combien

s'en rencontrera-t-il parmi eux qui se montreront capables de le faire?

« Créer des cours normaux pour former les maîtres de dessin devenait donc une conséquence nécessaire de l'institution du brevet d'aptitude. Fallait-il les établir à Paris? Il a paru préférable de les organiser dans les écoles des départements, qui, par leur importance, par les ressources qu'elles offrent au point de vue des études, peuvent être considérées comme des centres régionaux d'enseignement. Déjà des cours normaux fonctionnent à Lille et à Douai. Un programme détaillé des épreuves imposées aux candidats au professorat, élaboré avec le plus grand soin et arrêté, il y a quelques semaines, par le Conseil de perfectionnement de l'enseignement des arts du dessin, indiquera clairement aux maîtres anciens, à qui l'on demandera de frayer la voie aux maîtres futurs, l'étendue et les limites de leur mission, et bientôt tous ceux qui ambitionneront le certificat d'aptitude pourront se préparer à le mériter sans déplacement difficile et onéreux.

« La vue des belles œuvres achève l'éducation commencée par le professeur. Quel intérêt n'y aurait-il pas à mettre sous les yeux de nos ouvriers d'art des spécimens choisis de l'industrie artistique de tous les temps et de tous les peuples civilisés?

« Il y a quelques années un groupe d'amateurs éclairés qu'animait une pensée patriotique essayait de créer un musée d'art décoratif. Ils n'ont épargné, pour atteindre leur but, ni leur intelligence, ni leurs peines, ni leur argent. Vous avez vu ou vous verrez au palais des Champs-Élysées une collection très-précieuse, disposée avec un goût parfait. Mais ce n'est pas là un musée où puissent venir s'instruire et s'inspirer des ouvriers de toutes les industries artistiques, et il était à craindre que l'insuffisance des ressources matérielles ne paralysât bien longtemps le courage et les efforts de quelques hommes dévoués à une grande idée. Il a paru au Gouvernement que c'était à la France elle-même qu'il appartenait de donner véritablement la vie à leur conception, et dans une des dernières séances de la Chambre des députés, M. le président du Conseil, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, déposait sur le bureau un projet de loi portant qu'un musée d'art décoratif serait fondé à Paris. On ne saurait guère douter que ce projet ne reçoive du Parlement un accueil favorable, et dès à

présent il est permis de considérer ce musée comme une réalité prochaine.

« Bien des années se passeront peut-être, messieurs, avant qu'il soit devenu l'égal du musée de South-Kensington, qui possédait en toute propriété, en 1879, ainsi que nous l'apprend un rapport de M. Giraud, conservateur des musées archéologiques de Lyon, plus de trente mille pièces, une collection considérable de chefs-d'œuvre reproduits par le moulage et l'électrotypie, quarante-cinq mille volumes, dix-sept mille dessins, soixante mille gravures, quarante-cinq mille photographies, et qui avait dépensé à cette époque, rien qu'en acquisitions d'objets d'art, tout près de six millions. Mais n'oublions pas qu'en 1879, le musée de South-Kensington existait déjà depuis plus d'un quart de siècle. Pleins de confiance dans l'avenir, nous saurons avoir la patience et la persévérance.

« En attendant que le vote de la Chambre des députés et du Sénat ait fondé le musée français d'art décoratif, le musée historique de sculpture s'organise au Trocadéro, et les portes de quelques-unes de ses galeries seront avant peu ouvertes au public.

« Dans ce grand musée se trouveront réunis des moulages des plus fameuses statues et des plus célèbres fragments de sculpture architecturale qui soient dans le monde. Là, nous pourrons étudier dans les chefs-d'œuvre de l'art le plus noble par lequel l'homme s'efforce de rendre le sentiment du beau qui est en lui, le génie des différentes races et des différents âges. Étude sublime et qui, sans doute, sera féconde, et nous vaudra des chefs-d'œuvre nouveaux.

« Je n'ai pas besoin de dire la grande place que tiendra nécessairement dans cet admirable musée la France provinciale, et de combien de trésors l'enrichiront ces cathédrales, ces palais, ces hôtels de ville, ces demeures de nobles ou de bourgeois où la pensée, l'imagination, la fantaisie de nos vieux maîtres se sont exprimées avec tant de force ou de grâce, tant d'esprit ou de poésie. Vous visiterez ces salles immenses avec une joie émue, en y reconnaissant tant de belles choses qui vous sont amies et familières; avec fierté, en songeant que c'est vous qui les aurez données à Paris, heureux de vous les devoir.

« Je m'arrête, Messieurs; j'ai essayé de vous montrer une partie de ce qui a été tenté et accompli dans l'ordre de l'enseignement depuis le jour où vous vous êtes séparés en 1880; quels efforts ont partout répondu aux efforts de l'Administration et secondé ses vues; quelles sont les promesses de l'avenir : vous estimerez comme moi, je pense, que l'année n'a pas été perdue. »

L'ordre du jour appelle la lecture du mémoire de M. Landmann, délégué de la Société d'émulation des Vosges, qui fait une lecture très-intéressante relative à l'enseignement du dessin dans l'instruction primaire et secondaire ; après une discussion et une approbation des programmes adoptés, il fait part des excellents résultats obtenus par leur application même.

M. Hervé, membre d'honneur de la Société municipale de musique de Remiremont, présente un rapport sur un manuscrit de musique du dix-septième siècle dont le système de notation est inconnu; il en décrit les caractères, et propose aux recherches des érudits la solution du problème.

M. Simonneau donne d'intéressants détails sur les études musicales à la Rochelle, où il existait dès 1730 une Académie de musique donnant périodiquement des concerts. L'*Association musicale de l'Ouest*, fondée en 1835, a fait entendre des symphonies de Beethoven, à peine connu encore, les messes d'Haydn, le *Stabat* de Rossini et nombre d'œuvres qui n'avaient pas été jusqu'alors exécutées en France.

M. Duboz, secrétaire du comité d'organisation de l'Exposition des Beaux-Arts de Tours, fait connaître aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts de province les conditions dans lesquelles se prépare une Exposition de peinture à Tours, exposition qui promet d'être très-riche en œuvres d'artistes célèbres.

M. le comte de Marsy, membre de la Société historique de Compiègne, lit une note sur la famille de Brosse. Ce travail, très-bref, précise les dates de séjour de la famille de Salomon de Brosse à Verneuil-sur-Oise. Une pièce relevée sur les registres de la paroisse de cette localité permet même de supposer que Salomon aurait habité Verneuil. M. de Marsy se propose au surplus de poursuivre ses recherches sur les de Brosse.

M. Ginoux, membre délégué de l'Académie du Var, lit un mémoire sur l'enseignement collectif du dessin, et fait ressortir les avantages de cette méthode, qui permet d'instruire à la fois un grand nombre d'élèves.

M. Reichardt, président de la Société philharmonique de Boulogne-sur-Mer, entretient les auditeurs des progrès de l'art musical dans cette ville, qui possède une Académie de musique et un Théâtre municipal où l'on fait entendre des grand opéras. Plusieurs Sociétés artistiques fondées il y a quelques années rendent d'éminents services et ne manquent pas d'être florissantes.

M. Cagniard, membre de la Société normande de géographie, lit un remarquable travail sur les progrès de l'imprimerie à Rouen au dix-neuvième siècle, et sur les arts qui s'y rattachent.

Il rappelle les travaux des principaux imprimeurs, et raconte les circonstances dans lesquelles est apparue pour la première fois la lithographie dans la cité normande.

M. Amiard, de la Société industrielle de Flers, lit une brève étude sur les principaux monuments d'architecture de l'arrondissement de Domfront, étudiés au point de vue de leur origine et de leur état actuel.

M. Vasseur (J.), membre de la Société des sciences morales des Lettres et Arts de Seine-et-Oise, donne lecture d'une biographie de Rodolphe Kreutzer, né à Versailles au dernier siècle et mort professeur au Conservatoire. Kreutzer fut à la fois violoniste et compositeur : on lui doit notamment, à ce titre, la musique d'un opéra intitulé *Paul et Virginie*.

M. Fleury (Ed.), membre de la Société académique de Laon, communique à la réunion d'intéressantes observations sur les concours annuels et régionaux de spectacles à Laon et la royauté des Braies (quinzième et seizième siècle). L'origine du Théâtre à Laon, l'organisation des bandes et compagnies d'artistes forains dans le département de l'Aisne sont racontées avec intérêt par M. Fleury. Les sources auxquelles a puisé l'auteur sont inédites, et les observations de l'écrivain ne manquent ni d'humour ni de justesse.

En l'absence de M. Camille de Chalais, président de la Société des Arts réunis de la Mayenne, M. Tancrède Abraham, membre de cette Société, donne lecture d'un projet d'Expositions annuelles de dessin des élèves des écoles du département de la Mayenne.

M. de Vesly, délégué de la Société libre d'émulation du commerce et de l'industrie de la Seine-Inférieure, expose, dans une communication verbale des plus savantes, le système de l'ornementation de Lepautre et décompose le style décoratif de Louis XIV, à l'aide de figures tracées au tableau.

La séance est levée à cinq heures.

Séance du vendredi 22 *avril* 1881.

La séance est ouverte à une heure un quart, sous la présidence de M. Henry Havard, membre du Comité.

M. le président appelle au fauteuil de la vice-présidence M. Tancrède Abraham, membre de la Société des Arts réunis de la Mayenne.

MM. Kaempfen, membre du Comité, et A. Darcel, membre de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France, assistent à la séance.

Au début de la séance, M. le président prononce le discours suivant :

« Messieurs,

« Si quelque fâcheux esprit, jaloux ou morose, était tenté de nier l'importance de vos travaux ou leur indiscutable autorité, les lectures auxquelles nous avons assisté pendant les deux précédentes séances, celles qui vont avoir lieu dans la séance de ce jour, suffiraient pour réduire à néant ces critiques présomptueuses.

« Pour ma part, je ne sais pas de spectacle plus digne, plus élevé, plus réconfortant, je dirai même plus édifiant, que ces réunions annuelles.

« D'une part, nous voyons un groupe d'hommes dévoués, laborieux, instruits, qui, venus de tous les points du territoire, nous initient à toutes les tentatives faites en notre pays pour généraliser l'amour et la connaissance des Beaux-Arts. — D'autre part, c'est un groupe d'érudits, volontaires de l'art et de la science, armés d'une inébranlable constance, d'une persévérance que rien ne

lasse, d'une expérience devançant les années, d'un enthousiasme que l'âge n'est pas même capable d'attiédir, qui apportent ici leur pierre laborieusement ouvrée pour aider à la construction de ce glorieux édifice, qui s'appellera un jour : « l'Histoire définitive « de l'Art français. »

« Dans les deux précédentes séances, MM. Lauth et Kaempfen ont résumé, avec l'autorité qui s'attache à leurs jugements, les efforts généreux tentés en ce moment dans toute la France, et si vivement encouragés par le Gouvernement de la République, pour propager partout l'intelligence, l'amour et le goût des belles œuvres.

« Permettez-moi de vous parler aujourd'hui plus particulièrement de l'histoire de l'art, cette seconde branche de notre laborieuse activité, qui, elle aussi, joue un grand rôle dans l'enseignement et mérite qu'on accorde à ses efforts une attention soutenue.

« L'an dernier, à pareil jour et à cette même place, un travailleur infatigable, dont j'aime à rappeler le nom, non pas seulement parce qu'il est pour moi un précieux ami, mais encore parce qu'il est pour nous tous un exemple, l'an dernier, M. Anatole de Montaiglon vous disait combien, sous le rapport de son histoire artistique, notre pays jusqu'au commencement de ce siècle avait été mal servi, ou pour mieux dire peu servi.

« Si l'enquête approfondie, indispensable à cette histoire, a été faite avec quelque soin au dix-septième et au dix-huitième siècle, si les documents réunis sur ces deux époques permettent de suivre sûrement la marche de nos diverses écoles d'art, mieux que personne, vous le savez, Messieurs, le seizième siècle et *à fortiori* les siècles antérieurs étaient encore plongés dans les plus obscures ténèbres, quand Lenoir, Millin, et après eux Émeric David, cherchèrent et parvinrent en partie à percer la nuit épaisse qui enveloppait la Renaissance et le moyen âge.

« Depuis lors, l'élan ne s'est plus arrêté. Le mouvement, bien loin de se ralentir, est allé toujours en s'élargissant. M. de Montaiglon vous énumérait les chercheurs, les érudits, les savants, qui se sont mis à cette tâche généreuse et ont glorieusement suivi les traces de Lenoir et d'Émeric David. Je ne redirai pas leurs noms. Le respect les a gravés dans nos mémoires, la reconnaissance leur a ménagé une place à part dans votre estime.

« Ce respect, cette reconnaissance, ce n'est pas à vous, Messieurs,

qui vous êtes faits les imitateurs, je dirai mieux, les continuateurs de ces hommes dévoués autant qu'illustres, ce n'est pas à vous que j'apprendrai combien ils sont légitimement dus. Jamais, en outre, ils ne seront trop grands, trop absolus, parce que ce n'est pas seulement l'histoire de l'art français qui jaillit de leurs travaux, c'est l'histoire même de la Patrie, dont ils ont jeté les fondements et à laquelle vous collaborez à votre tour.

« Un jour viendra, en effet, où l'on finira par comprendre que l'existence d'un peuple, d'une nation, d'une race, ne se résume pas dans les aventures singulières d'une famille régnante, dans des guerres heureuses ou néfastes, dans des sièges de ville, des incendies, des pillages, des tueries sans excuse et des mariages de raison.

« De toutes les manifestations de l'activité humaine, ce sont là, vous en conviendrez, les moins dignes d'occuper notre esprit. Ce sont elles pourtant dont on meuble notre cerveau dès notre plus jeune âge, et qu'on impose à nos premières méditations.

« Grâce à cet enseignement au moins étrange, l'intelligence de nos jeunes enfants se trouve (permettez-moi le mot, il est d'un de nos plus éminents sociologues), l'intelligence de nos enfants se trouve *tatouée* d'images dangereuses et funestes. Au lieu de se pénétrer des trésors d'abnégation, de dévouement, de constance, de résignation que l'humanité a dû prodiguer, à toutes les heures de son existence, pour s'élever de progrès en progrès, d'étapes en étapes, à cet état supérieur où nous la voyons parvenue, ces cerveaux malléables se faussent au point qu'ils s'habituent à considérer la violence comme licite, le parjure comme permis, et s'inclinent instinctivement devant la force victorieuse.

« Le mal date de loin. « Trop de livres, s'écrie Voltaire, sont « pleins de toutes les minuties des actions de guerre, et de la fureur « et de la misère des hommes... » Et Voltaire a raison. Prenez un de ces nombreux précis qu'on met imprudemment aux mains de l'enfance, et osez dire qu'il se trompe.

« A chaque page de ces livres, les bons sentiments reçoivent des atteintes cruelles, la conscience du lecteur est faussée, son jugement altéré, son honnêteté compromise. L'équité, l'amour du vrai, si difficiles à inculquer à l'enfant; la tolérance, qu'on a si bien qualifiée « de toutes les vertus la plus moderne », risquent d'être atrophiés par de semblables récits.

« Cette éducation, pour le moins surprenante, doit-elle se perpétuer dans notre pays? — Durera-t-elle longtemps encore? — Redoutables questions, auxquelles il est bien difficile de répondre. — Mais si quelque jour il est permis à la France, régénérée par l'étude, d'enseigner à ses enfants l'histoire des races laborieuses et modestes, honnêtes et productives, qui ont formé de tous temps les vraies assises de la nation, c'est à vous, Messieurs, qu'elle en sera redevable, à vous qui vous êtes faits les ardents pionniers de cette restitution magnifique, à vous qui, fragment par fragment, reconstituez la biographie de nos hommes de génie et l'histoire de notre activité nationale, dans ce qu'elle a de plus fécond, de plus noble, de plus glorieux et de plus grand.

« Ne croyez pas au moins que j'exagère la portée de vos découvertes, ni l'importance de vos travaux. Combien de fois n'avons-nous pas vu un document, secondaire en apparence, jeter une lumière soudaine sur tout un monde demeuré jusque-là mal connu?

« Tournez un instant vos regards vers cette Grèce de Périclès ou d'Alexandre, que nos humanités nous ont appris à aimer. Certes, je ne veux pas médire de ces chères humanités, nos compagnes fidèles, consolatrices des mauvais jours; mais cette fois elles nous ont induits en erreur. Par elles, ce pays privilégié ne nous apparaît qu'à travers un harmonieux groupement de temples et de statues. La Grèce de ces temps pose devant nous parée, drapée, solennelle, grandiose par son génie, polie dans ses mœurs, démesurée si nous la comparons à notre taille. Dès notre jeune âge, nous avons accoutumé notre esprit à considérer la moindre cité antique comme une sorte de banlieue de l'Olympe peuplée de héros et de demi-dieux.

« Mais voilà qu'on pratique en Béotie quelques fouilles heureuses. Les figurines de Tanagra, après deux mille ans d'oubli, sortent de leurs sombres retraites, et il suffit de leur apparition pour mettre fin au mirage qui nous obsédait depuis nos jeunes ans.

« Ces adorables Thébaines, coiffées de leur *petasos*, portant à la main un éventail ou tenant une fleur, bien campées, habillées avec grâce, coquettes et malicieuses, nous révèlent une société féminine assez semblable à la nôtre. Un morceau de terre habilement modelé nous apprend brusquement que l'humanité à tous ses âges s'est quelque peu ressemblée, et que les contemporains de

Praxitèle et de Scopas sont trop près de nous, pour qu'en si peu de siècles il se soit accompli, dans le caractère et les allures de la femme, des modifications bien absolues, des transformations bien radicales.

« Pour Rome, fait à peine croyable, nous étions presque aussi mal informés. L'histoire, telle qu'on l'écrit, se présente là pourtant sans lacunes appréciables. Elle est parfois prolixe dans ses détails, horrible dans ses récits. Par Juvénal, par Suétone, par Tacite, nous connaissons, jusque dans ses plus secrets replis, la honteuse dépravation des empereurs et de leur entourage. Il a fallu les fouilles d'Herculanum et de Pompéi, d'Ostia et du Palatin, pour que nous ayons une idée exacte des Romains et de leurs costumes, de leurs habitations, de leurs usages, en un mot de leur vie.

« Vous parlerai-je, Messieurs, de ce qui s'est passé chez nous depuis un demi-siècle? Avec l'antiquité classique, on n'avait qu'à rectifier. Avec les obscurs ancêtres qui peuplaient la Gaule primitive, tout demeurait à faire. Quel jour surprenant ont jeté non pas seulement sur la vie des Celtes, mais sur l'histoire du monde entier, ces milliers de monuments de l'âge de la pierre et du bronze découverts depuis vingt ans?

« Bien mieux, n'avons-nous pas vu, sous nos yeux mêmes, réhabiliter, grâce à ces monuments qui sont l'orgueil de nos provinces, une période considérable de notre histoire, période de parturition, étonnante par son génie, admirable par les transformations qu'elle provoqua, et qui, malgré cela, demeurait reléguée dans la nuit la plus sombre, ensevelie dans ce mépris profond où l'on est habitué de tenir les époques de complète barbarie?

« Vous voyez, Messieurs, par ces quelques exemples, de quelle importance sont vos travaux, de quelle grandeur sont vos services.

« C'est donc un hommage mérité que celui que je rends ici à votre infatigable ardeur, et c'est un grand honneur pour moi, en même temps qu'un devoir, de vous remercier au nom du gouvernement de la République de la tâche magnifique que vous avez assumée. — Tâche lourde, mais passionnante, difficile, mais glorieuse et féconde; car c'est à vos savantes recherches, à vos heureuses explorations, à vos découvertes précieuses, que notre siècle devra de voir se réaliser la prédiction d'Augustin Thierry et de pouvoir s'appeler un jour : « le siècle de l'histoire. »

L'ordre du jour appelle la lecture d'une note de M. Jolibois (Émile), secrétaire perpétuel de la Société des Sciences, Arts et Belles-Lettres du Tarn, conservateur du Musée d'Albi, correspondant du Comité, sur un manuscrit de la bibliothèque publique d'Albi. Ce manuscrit, illustré de miniatures, remonte au quinzième siècle. Trois portraits curieux, ceux du sénateur romain Marcellus, de Guarini, traducteur de Strabon, en 1458, et du roi René d'Anjou, décorent, entre autres figures historiques, les miniatures décrites par M. Jolibois.

M. Marionneau, correspondant du Comité à Bordeaux, a donné lecture de fragments de Montesquieu, qui permettent de placer l'auteur des *Lettres persanes* au nombre des critiques d'art. Les citations faites par M. Marionneau, inédites ou peu connues, ont été ingénieusement choisies et commentées.

M. Marionneau ajoute à sa communication sur Montesquieu d'intéressantes observations sur la sépulture de Montaigne.

M. Tessier, membre de la Société des Beaux-Arts de Caen, donne lecture de deux lettres inédites de Boïeldieu, qui éclairent d'un jour nouveau la vie intime de l'auteur de la *Dame blanche*. Certains portraits de musiciens, amis de Boieldieu, sont tracés par lui d'une plume toute française.

M. Jules-Charles Roux, président du Cercle artistique et de la Société des Amis des arts de Marseille, membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, lit une intéressante communication sur les travaux de la Société des Amis des arts de Marseille, communication qui prouve de quelle sollicitude est entouré l'art musical dans le département des Bouches-du-Rhône.

M. Théodore Véron, de Poitiers, donne communication d'une brève notice sur feu M. de Longuemar, géologue et antiquaire, mort conservateur du Musée de Poitiers en février dernier. Si rapide que soit cette notice, elle est un hommage rendu à la mémoire d'un érudit justement apprécié dans le Poitou.

M. l'abbé Gallet, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art de Seine-et-Oise, lit une note sur l'église de Sarcelles et les monuments qu'elle renferme. L'un des portails de cette église étant attribué à Jean Bullant, un intérêt sérieux s'attache au monument que décrit M. Gallet.

M. Léon Vidal, membre de la Société de statistique de Marseille,

lit un mémoire qui traite de la question suivante : Une œuvre d'art, suivant le mode employé pour la produire, peut-elle être classée dans la famille des Beaux-Arts, ou doit-elle en être exclue? Il défend la photographie injustement classée, selon lui, en dehors des moyens de reproduction dits artistiques.

M. Bosc, architecte, demande la parole sur la communication faite par M. Vidal; il discute l'opinion émise par l'orateur.

M. Travers, secrétaire de la Société des Beaux-Arts de Caen, correspondant du Comité, a envoyé au Comité un mémoire important sur les instruments de musique au quatorzième siècle. M. Buret, membre de la même Société, lit quelques fragments de ce mémoire à la place de M. Travers, absent de Paris. D'ingénieux commentaires sur quarante instruments de musique nommés par Guillaume de Machau, des recherches savantes sur la forme et le mode d'emploi de ces instruments, remplissent le travail de M. Travers, enrichi de notes étendues qui donnent la mesure d'une érudition sérieuse.

M. Grellet-Balguérie, membre de la Société française d'archéologie à Bordeaux, présente un mémoire de M. l'abbé Corbin, intitulé : *Du vandalisme dans l'art chrétien monumental.* Il signale les réparations de mauvais goût apportées dans quelques monuments intéressant notre art national, et demande que des mesures soient prises pour empêcher de telles mutilations.

M. Charles Hue, directeur et fondateur du Musée de Fécamp, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, entretient les auditeurs de l'état florissant des arts dans la cité normande.

En l'absence de M. l'abbé Pottier, président de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, il est donné lecture, par un membre de la même Société, de son travail sur le carrelage émaillé et vernissé de l'église de Belleperche. M. Pottier a recherché et établi l'origine de ce carrelage curieux, qui semble remonter au treizième siècle.

M. Parrocel, membre de l'Académie de Marseille, lit une notice sur l'architecte Penchaud. C'est une biographie très-informée de l'artiste qui a élevé l'église majeure de Saint-Remy et l'arc de triomphe dit Porte d'Aix.

L'ordre du jour appelle la lecture de la biographie de Jean-Michel Verdiguier, sculpteur provençal du dix-septième siècle, par

M. Bouillon-Landais, conservateur du Musée de Marseille, correspondant du Comité ;

De la notice sur les fortifications de Cahors, par M. Cangardel, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art du Lot ;

De la notice sur les mosaïques trouvées à Cahors depuis le seizième siècle, par M. Malinowski, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art du Lot, et d'une note sur l'histoire et l'organisation du Musée de Montauban, par M. Cambon, conservateur de ce Musée.

En l'absence de leurs auteurs, la parole est donnée à M. Roger-Ballu et à M. Henry Jouin, secrétaires des sections de l'Enseignement et de l'Histoire de l'Art, pour la lecture des rapports généraux sur la session de 1881, dont on trouvera le texte ci-après.

La séance est levée à cinq heures.

RAPPORT

DE M. ROGER-BALLU, SECRÉTAIRE DE LA SECTION DE L'ENSEIGNEMENT DU COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS.

« Messieurs,

« Parmi les inventions de la science moderne, il en est une — et des plus merveilleuses — qui permet de converser même à une très-grande distance, et d'échanger des pensées.

« Pour ce qui nous regarde, il me semble que les Sociétés de Beaux-Arts des départements avaient rendu cette découverte inutile, car en venant ici, dans cette Sorbonne, pendant la réunion de votre Comité, on n'a qu'à prêter l'oreille pour entendre tout ce qui se dit pendant ces trois jours, pour assister à l'éclosion et à l'épanouissement des idées, qui se lèvent de toutes parts, sur le sol de la France artistique !

« Et comme on travaille dans ce bienheureux dix-neuvième siècle ; comme il se produit une agitation féconde et constante ! Vous le

savez vous-mêmes et par vous-mêmes, mais ma tâche aujourd'hui est de vous dire la part que vous avez prise dans la direction de ce mouvement universel et de vous rendre hommage.

« Or, je vous le rendrai, et du mieux qui puisse être, en vous entretenant de vos travaux. Parler de vos mémoires, de vos communications, de vos rapports, c'est en même temps faire votre éloge, car c'est mettre en lumière votre érudition, votre activité intellectuelle et vos mérites.

« Vous savez quel zèle infatigable l'Administration des Beaux-Arts déploie dans cette question si grave de l'Enseignement du dessin, et qu'il est permis de compter les efforts faits par les succès acquis. Dès lors, les mémoires présentés par MM. Advielle, Ginoux et Landmann, ne pouvaient manquer d'éveiller un intérêt que justifie plus encore leur mérite propre que leur actualité.

« Le premier vous a retracé l'histoire des Écoles de dessin d'Arras, fait assister à leurs origines, et montré leur successif accroissement. Il ne faut pas croire, à ce propos, que notre attention soit moins surexcitée parce qu'on lui présente des sujets qui semblent d'intérêt principalement local. D'abord, c'est de localités qu'est faite la patrie française, ensuite les renseignements qui nous arrivent sont d'autant plus précieux, que la source en est moins connue, plus lointaine, et qu'on n'y a pas puisé encore.

« En écoutant M. Landmann vous lire son remarquable travail, qu'il appelle modestement : *Note sur l'Enseignement du dessin dans l'instruction primaire et secondaire*, vous vous êtes demandé lequel il fallait tenir en plus haute estime, du théoricien qui discutait et approuvait les programmes adoptés, ou du praticien qui, comme professeur, en avait fait à Épinal une application si excellente; vous avez reconnu, j'en suis sûr, qu'il était bien difficile de motiver une préférence, et qu'il n'y avait qu'un souhait à formuler : à savoir, que nos différentes écoles soient, comme celle d'Épinal, favorisées d'un maître aussi éclairé, dont les vues aien autant de justesse, et le dévouement autant de lumière!

« M. Ginoux, dans un mémoire très-clairement présenté, nous a exposé une méthode sur l'enseignement collectif du dessin, dont l'expérience, plusieurs fois faite déjà, a donné d'excellents résultats, et au nom de la Société des Arts réunis, M. Camille, de Chalais, vous a prouvé que les bonnes idées ne chôment

pas dans le département de la Mayenne. N'est-ce pas une idée charmante que de vouloir instituer une exposition annuelle des dessins des diverses écoles? Les enfants auront ainsi leurs Salons tout comme les grands artistes. Peut-être vont-ils s'imaginer de faire eux-mêmes leur règlement ou de nommer le jury? en tout cas, puissent-ils ne pas connaître trop tôt les déboires de la cymaise.

« L'enseignement des Beaux-Arts ne consiste pas seulement dans l'initiation aux pratiques du dessin, il comprend encore l'éducation du goût; à ce titre, les Musées rentrent dans notre domaine, et je m'en réjouis fort, car me voilà autorisé à évoquer devant vous le souvenir de communications dont l'attrait ne vous a pas échappé.

« Quel dommage que Montauban soit si éloigné de Paris! Tel est le regret qui nous est venu à tous en lisant le mémoire de M. Armand Cambon. L'artiste distingué qui est le conservateur du Musée de Montauban a, par sa description pittoresque, tenu notre attention en éveil, et en même temps, il faut l'avouer, il a cruellement mis à l'épreuve notre curiosité de dilettanti, en nous inspirant des désirs qu'il n'est pas facile de réaliser. Qu'il doit être intéressant, ce Musée de Montauban que, par une disposition testamentaire, Ingres a doté de quelques-unes de ses œuvres, et par là même enrichi de trésors! « Il m'est doux de penser qu'après moi, « j'aurai comme un dernier pied-à-terre dans ma belle patrie, « comme si je pouvais un jour revenir en esprit au milieu de ces « chers objets d'art tous rangés là, comme ils étaient chez moi et « semblant toujours m'attendre. » C'est là ce qu'écrivait le testateur. Quelle idée sereine, et comme elle est touchante dans son spiritualisme naïf et élevé tout ensemble! M. Cambon vous a décrit cette salle, où tout est placé comme si le maître allait revenir : ici, le chevalet avec la dernière ébauche; là, la palette garnie, les pinceaux encore chargés de couleur, la boîte ouverte; sur un fauteuil, le violon est comme déposé pour un instant près de la partition de *Don Juan;* puis voici sur le bureau un livre, montrant ses pages : ce sont les œuvres d'Homère, dont le nom donne à tout cet ensemble comme un caractère épique.

« Avez-vous remarqué, Messieurs, que les moindres objets ayant appartenu à un grand homme deviennent sacrés après sa

mort? Ce sont les reliques du génie : pour moi, il me semble que dans cette salle hantée par l'âme d'Ingres, on doive être tenté de mettre chapeau bas et de parler à voix basse comme dans un sanctuaire.

« L'an dernier, ayant déjà eu l'honneur d'être rapporteur de l'Enseignement des arts, je signalais, comme un exemple à imiter, l'indomptable activité avec laquelle M. Hue a fondé, ou, pour mieux dire, créé le Musée de Fécamp. Cette année, il me contraint, afin d'éviter les redites, à varier les formes de l'éloge. Dans ces douze derniers mois, l'œuvre a pris une extension remarquable. Sa conception première n'est pas antérieure au commencement de l'année 1879, et voilà maintenant que le Musée de Fécamp est en situation d'exciter la jalousie de bien des établissements de cette nature beaucoup plus anciens et beaucoup moins riches. Ce que je leur conseillerais d'envier au Musée de la cité normande, plus encore que l'importance de sa collection, c'est l'intelligence et le zèle de son administrateur.

« Partout, d'ailleurs, et sur tous les points de la France, les intérêts de l'art trouvent l'initiative privée ardente à les servir. Chaque centre devient un foyer de vie artistique. Vous avez entendu M. Duboz vous rendre compte des préparatifs imposants de l'exposition qui va s'ouvrir dans la ville de Tours. Il ne s'agit rien moins que d'un palais qui sera construit, pour abriter les ouvrages d'art, sur une superficie de 1,800 mètres carrés. Réjouissons-nous, Messieurs, et grâces vous soient rendues! C'en est fait, l'art est décentralisé! Nos artistes les plus éminents n'hésitent pas à affronter le jugement du public en dehors de la capitale. Leur réputation avait parcouru les provinces : ils vont maintenant la légitimer par leurs œuvres.

« Des questions d'ordre général, et qui rentrent dans le domaine de l'esthétique, ont rencontré parmi vous, Messieurs, pour les traiter, des esprits éclairés et judicieux. M. Léon Vidal s'est ému de la rigueur du projet de loi sur la propriété artistique, qui exclut de la famille des œuvres d'art les reproductions photographiques. Il s'est demandé si le mode de formation d'une œuvre pouvait altérer ou affirmer son caractère artistique. Il a défendu la photographie et demandé que justice lui soit faite. Vous avez entendu ses arguments, assisté à ses explications; vous l'avez suivi dans

ses considérations, et vous en avez rapporté cette opinion : c'est que si la cause était discutable, le mérite de l'avocat ne pouvait l'être.

« L'attention soutenue que vous avez prêtée à M. Cagniard lui est un gage de la manière dont vous avez apprécié son mémoire sur les progrès de l'imprimerie dans la ville de Rouen, et des arts qui s'y rattachent.

« M. l'abbé Corbin a signalé à la sollicitude publique les dangers auxquels sont exposés les monuments de l'art chrétien livrés à des restaurations maladroites ou à des décorations de mauvais goût. M. l'abbé Corbin est un délicat, derrière lequel se cache un savant; vous avez vite découvert qu'il était l'un et l'autre.

« Après les lectures, voici une conférence trop courte malheureusement et modestement appelée communication verbale; M. de Vesly, dans une improvisation claire, précise, a analysé devant nous, sur le tableau noir et la craie à la main, les caractères de l'ornementation de Lepautre. M. de Vesly n'est pas de ceux qu'on oublie, et l'an dernier vous avez déjà eu la bonne fortune d'être ses auditeurs; l'œuvre à laquelle il s'est voué est de celles qui valent qu'on s'y attache. A notre époque, où le goût de la curiosité est répandu, où chacun veut avoir une collection d'objets anciens et transformer son salon en Musée, l'entreprise de M. de Vesly a, indépendamment de tout point de vue pédagogique, un intérêt de premier ordre. Il apprend à reconnaître, à première vue, l'époque d'un objet d'art par le caractère de son ornementation. L'an dernier, c'était le style décoratif de la Renaissance que décomposait le savant professeur; hier, c'était le tour du style Louis XIV. Formulons encore une fois le vœu déjà émis; souhaitons, pour notre avantage personnel, que les travaux de M. de Vesly soient recueillis dans un ouvrage qui puisse les vulgariser, qui lui fera honneur, et dont tout le monde tirera profit.

« L'art musical, Messieurs, n'est pas tenu en dehors de la faveur dont jouissent les arts plastiques. S'il était permis de douter de l'empressement dont il est l'objet, un tel doute ne serait plus légitime après les savants rapports de MM. Hervé, Reichardt, Jules Roux et Simonneau. Nous remercions ces honorables délégués, venus de Remiremont, de Boulogne-sur-Mer, de Marseille et de la Rochelle.

« En leur offrant l'expression de notre gratitude, nous nous acquittons d'un devoir, et notre plus cher désir est d'avoir bientôt et souvent l'occasion de le remplir encore.

« Je cède maintenant la parole à mon savant collègue et ami M. Henry Jouin, qui va vous entretenir de ses mémoires, relatifs à l'Histoire de l'art. J'ai dû me renfermer dans la mention, c'est-à-dire dans l'éloge de ceux qui avaient trait à l'enseignement. En apparence, sa tâche semble plus séduisante; croyez bien qu'elle ne le sera que parce qu'il va lui prêter l'attrait particulier de son talent; mais vous me permettrez de n'en pas moins préférer la mienne, qui me paraît plus vaste et comprend dans leur ensemble tous vos travaux; en effet, à vous écouter, on s'instruit; et quand l'un de vous parle, il enseigne. »

RAPPORT

SUR LES TRAVAUX RELATIFS A L'HISTOIRE DE L'ART, PAR M. HENRY JOUIN, SECRÉTAIRE DE LA SECTION, ARCHIVISTE DE LA COMMISSION DE L'INVENTAIRE DES RICHESSES D'ART DE LA FRANCE.

« Monsieur le Président [1],

« Messieurs,

« Un poëte grec a dit : « Lorsque les Rhodiens eurent élevé à « Minerve un autel, il tomba sur l'île une pluie d'or. » Longtemps j'ai cherché le sens de cette parole, et c'est d'hier seulement que je crois avoir compris le vers de Pindare.

« L'intimité de ce discours m'autorise peut-être à vous faire juges de ma version.

« Vous connaissez mieux que moi cette île de l'archipel qui tient son nom de ses champs de roses, dont les fleurs, comme celles de Pœstum, se renouvellent deux fois chaque année. Le territoire de

[1] M. Henry Havard, membre du comité.

Rhodes est peu vaste ; mais si l'on se rappelle son école d'éloquence illustrée par Eschine ; si l'on a gardé les noms d'Agésandre et d'Athénodore, les sculpteurs du *Laocoon ;* de Mnasitime, le peintre cité par Pline ; de Philiscus, l'auteur de l'*Apollon drapé ;* de Téléson, de Polydore et de cent autres ; s'il vous souvient encore des trois mille statues de la seule ville de Rhodes, dont la plus célèbre fut sans contredit le colosse de Léocharès, vous estimerez comme moi que cette île fut un centre de fécondité merveilleuse. Elle semble avoir conservé dans la confédération dorique le rang élevé que donnent l'intelligence et le culte du beau. Rhodes, vous le dirai-je ? ramène invinciblement ma pensée vers un autre foyer non moins fécond, mais plus proche de vous. Les trois mille statues de la cité asiatique sont éclipsées par les trésors d'art de Paris, et c'est d'ici que part l'impulsion dont les provinces françaises ressentent l'effet salutaire.

« Vos efforts, Messieurs, vos découvertes, vos travaux, le besoin d'union, ont provoqué la création du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, et, apparemment, M. le Sous-Secrétaire d'État, par cette fondation, a répondu au vœu des artistes et des lettrés de notre grand pays, car le phénomène chanté par Pindare s'est produit chez nous. Comme autrefois à Rhodes, après l'érection de l'autel de Minerve, ici, à certaine date de l'année, depuis que vous accourez de toutes parts à ces rendez-vous de la Sorbonne, il tombe sur Paris une pluie d'or.

« Ai-je tort de parler de la sorte, et verrez-vous dans mes paroles la flatterie de l'un des vôtres, jaloux de se faire pardonner d'avoir déserté la province ? Non, Messieurs ; j'ignore si je vous flatte, mais je dis vrai. Les mémoires, les communications, les causeries que nous venons d'entendre pendant trois jours portent non-seulement témoignage de votre savoir, ils éclairent d'une lumière inattendue l'histoire de l'art national. Sans Paris, sans votre Comité, vous auriez négligé peut-être de cultiver plus d'un sillon ; mais sans vous, Paris, la France, le monde des lettres et de l'art ignoreraient mainte page de nos annales. C'est à vous, Messieurs, que reviendra l'honneur d'avoir tiré de l'ombre peut-être une œuvre exquise oubliée sûrement des hommes de mérite inconnus.

« Qu'est-ce qu'un point d'interrogation ? » demandait Pope à un

officier de l'armée anglaise. Et l'interlocuteur de répondre : « Un « point d'interrogation est une petite chose tortue qui fait des « questions. »

« Avez-vous quelquefois songé à la puissance terrible de cette petite chose tortue? Le point d'interrogation est le plus subversif des signes typographiques. Il est à l'origine de toute destruction. S'il pouvait parler autrement que par sa forme revêche ou sa pose renversée, il ne dirait qu'un mot : *quare?* pourquoi? Or, ce mot répété peut entraîner très-loin.

« C'est ce que M. Le Breton, directeur du Musée céramique de Rouen, a compris. Il y a lieu de l'en remercier. Ayant découvert aux Archives nationales un mémoire de Jullien, directeur de la fabrique de porcelaine de Bourg-la-Reine, en l'an VII, votre confrère l'a transcrit. Il y était question de la manufacture de Sèvres. Bonne aubaine pour un connaisseur en céramique. Mais M. Le Breton s'aperçut bien vite que Jullien avait une estime particulière pour le point d'interrogation. « Quelles sont les causes de la décadence « de la manufacture de Sèvres? écrit le directeur de Bourg-la-Reine. « Quels sont les moyens d'arrêter cette décadence? Quelles seraient « les sources d'augmentation de vente? Par quelle voie rendrait-on « la manufacture de Sèvres indépendante de l'État? » Et ainsi du reste. La petite chose tortue que vous savez se dresse invariablement dans son attitude pleine de morgue au bout de chaque ligne du manuscrit de Jullien. Il convient d'ajouter que le style du directeur de Bourg-la-Reine est d'une coloration fantaisiste. Insensiblement, les feuillets de Jullien ont glissé l'un après l'autre de la table de travail de M. Le Breton, qui vous a présenté, non plus l'œuvre d'autrui, mais son œuvre personnelle, et les échappées qu'il a su faire sur l'histoire de la manufacture de Sèvres au dernier siècle vous ont, j'en suis sûr, intéressés. Dire le soin de Louis XV et de son successeur à développer la fabrique de Sèvres, n'était-ce pas répondre à Jullien en montrant ce que le patronage de l'État a de profitable pour notre grande école de céramique?

« M. Malinowski, du Comité de l'Inventaire des richesses d'art du Lot, a dressé ce qu'on pourrait appeler les éphémérides de la mosaïque à Cahors. De 1829 à ce jour, le texte est sans lacunes, et son auteur l'appuie de planches finement tracées. Il est vrai, les

fouilles du Quercy n'ont pas fait découvrir une composition capitale ; mais il nous semble juste d'encourager le zèle des chercheurs, et à ce titre, l'étude minutieuse de M. Malinowski mérite d'être mentionnée.

« Son collègue M. Cangardel décrit les ouvrages de défense de Cahors élevés, nous a-t-il dit, au treizième siècle. Créneaux, courtines, casemates, meurtrières, l'habile archéologue a restitué tous ces détails des fortifications d'autrefois qui dominent le Lot à l'est de la cité. La brève notice de M. Cangardel est une page d'architecture militaire qui n'a pu être écrite sans labeur, les antiques murailles de Cahors ayant subi de la part des modernes de profondes retouches. M. l'abbé Pottier, de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, vous a dit la date du carrelage incrusté et émaillé de l'église de Belleperche, dernier vestige du luxe monumental des Cisterciens au treizième siècle.

« M. Amiard, de la Société industrielle de Flers, vous a fait parcourir le département de l'Orne, non sans vous inviter à des haltes nombreuses dans les monuments curieux de cette contrée, tels que Notre-Dame-sur-l'Eau, à Domfront, Notre Dame de Lonlay et l'abbaye de Belle-Étoile, près de Flers.

« Le château de Saint-Ouen, dans la Mayenne, est de date plus récente. M. Tancrède Abraham, conservateur du Musée de Château-Gontier, a su parler de ce joyau avec l'enthousiasme de l'artiste et le sens critique du connaisseur. Toutefois, le monument construit sur l'ordre de la reine Anne pour Guy-Leclerc, son conseiller, est trop prestement esquissé dans les pages écrites de M. Abraham. L'historien doublé d'un aquafortiste semble avoir quelque peu dédaigné la plume, sûr d'avance que sa planche serait fidèle. Et en effet, l'image est séduisante ; Saint-Ouen n'est rien moins qu'une merveille dont le créateur doit être cherché dans ce groupe d'artistes qui travaillèrent en France à l'aube du seizième siècle, époque radieuse et féconde dans l'histoire de l'art où fleurirent Jean Juste, Texier, Michel Colombe.

« De l'église de Sarcelles, M. l'abbé Gallet vous a fait apprécier le portail, attribué à Jean Bullant, et le bas-relief d'un maître d'œuvre inconnu du treizième siècle. Nous devons remercier en M. Gallet le Comité de l'Inventaire des richesses d'art de Seine-et-Oise. Au premier rang des Comités provinciaux, celui-ci poursuit

sa tâche avec compétence et avec zèle. Mais je n'essayerai pas de dire éloquemment après l'historien de l'église de Sarcelles les cannelures affinées de ses colonnes, l'acanthe habilement fouillée des chapiteaux, les proportions savantes de l'architrave et de la frise, les sculptures de l'intrados de l'arc. Toutes ces choses ont été décrites de main d'artiste. Si j'avais l'ambition de mieux faire, je devrais emprunter la plume de Montesquieu.

« Eh quoi! Montesquieu s'est-il donc occupé de critique d'art? L'auteur des *Lettres persanes* et de l'*Esprit des lois* a-t-il demandé jamais ses inspirations à l'esthétique? Oui, Messieurs. Un historien d'art qui ne laissera rien à glaner à ses successeurs sur les hommes que Bordeaux tient pour illustres, M. Charles Marionneau, le biographe de Brascassat, du Frère André et de Victor Louis, s'est souvenu de Montesquieu, et le philosophe nous est aujourd'hui révélé sous un aspect nouveau. Esprit méditatif et sérieux, c'est à Florence que Montesquieu devait apprendre à goûter le beau pittoresque et le beau plastique. « Depuis que je suis en Italie, écrit-il, « j'ai ouvert les yeux sur des arts dont je n'avais absolument « aucune idée... Au palais Pitti est un amas immense de tableaux « des plus grands maîtres et de statues antiques et modernes, et « dans cette quantité il n'y a rien que d'exquis. Il y a une chambre « qui contient tous les portraits des peintres de quelque réputation « faits par eux-mêmes. Outre le plaisir de voir une chose qui ne « se trouve que là, on a encore celui de comparer les manières. » Qu'en dites-vous, Messieurs? Voilà, si je ne me trompe, le portrait d'un critique dessiné par lui-même.

« Je ne sais plus qui a dit : « Je crains l'homme d'un seul « livre. » Certainement l'auteur de cette parole n'avait pas connu nos réunions de la Sorbonne. Il n'avait pas pris part aux assises provinciales que vous tenez annuellement dans ces murs, car il eût dit : « J'admire l'homme d'une contrée. » Il faut être, en effet, l'homme d'une région, d'une époque, d'un groupe d'hommes ou d'un maître, sous peine d'être inexact dans le contour, ignorant des détails, de méconnaître l'intimité des personnes et des choses. Avec vous, Messieurs, rien n'est omis de ce qui peut aider l'historien d'art de demain. Je ne puis donc m'en défendre : « J'admire « l'homme d'une contrée. »

« Aussi bien, chacun de vous peut revendiquer cette appellation.

Tous, vous vous êtes fait une petite patrie dans la grande. Et avec quelle ardeur convaincue vous savez tracer autour de votre province une circonvallation d'honneur, de vertu, de gloire! Laissez-moi vous le dire, Messieurs, vous êtes des raffinés. De moins habiles proclament la suprématie de notre race et de notre nation dans le domaine de l'esprit. Aussitôt, on les taxe de chauvinisme. Vous êtes plus avisés. Les grands noms, les ruines fameuses, les chartes oubliées vous attirent, et d'une main patiente vous ajoutez à l'éclat d'une mémoire illustre, vous célébrez un marbre mutilé, une peinture qui pâlit, vous rappelez à la vie des générations de maîtres d'œuvre qui n'avaient plus d'asile dans nos discours ou dans nos livres. Voilà votre œuvre, noblement entreprise, conduite avec entente et avec ténacité.

« Un étranger, témoin de votre labeur, c'est-à-dire de l'activité des Sociétés, des veilles des critiques et des archéologues qui ont limité le plus souvent leurs investigations aux frontières restreintes d'une province, s'imaginerait peut-être que la France est toujours fractionnée en duchés et en apanages; mais un Français ne s'y trompe pas. Il sait quel est votre but C'est la France, nous le savons tous, que vous avez le dessein d'honorer, en exaltant ses fils, ses écoles, ses monuments. Et le rayon que chacun de vous fait jaillir de son champ d'études s'ajoute à d'autres et forme un faisceau lumineux sur le front de la patrie.

« L'homme d'une contrée, c'est, à coup sûr, M. Parrocel, de l'Académie de Marseille. Ses travaux d'hier, ceux dont il vous a parlé pendant cette session, tout, jusqu'à son nom, appartient au Midi. L'architecte Michel Penchaud, pour ne parler que d'un seul parmi les portraits de bon style que M. Parrocel a groupés sous le titre attrayant : *l'Art dans le Midi,* Michel Penchaud vous est apparu sous le triple aspect de constructeur, d'archéologue et d'écrivain. Vous avez suivi ce laborieux ouvrier et antiquaire à l'esprit pénétrant, à Nîmes, à Aix, à Draguignan, à Arles; vous savez aujourd'hui quelle part lui revient dans l'arc de triomphe de Marseille, érigé sur les indications de Puget et décoré par Ramey fils et David d'Angers. M. Parrocel vous a dit la fertilité d'intelligence qui distingua Penchaud, et la seule énumération des monuments élevés par ce Provençal d'adoption dans le chef-lieu de la Provence éveille la surprise. L'auteur de l'église majeure de Saint-Remy

peut soutenir le voisinage d'un homme que M. Parrocel vous a présenté à une session précédente : Pascal Coste.

« Rien de ce qui touche au génie n'est indifférent. M. de Marsy a donc eu raison de vous faire entrevoir, dans une note dont la brièveté est le seul défaut, les liens de Salomon de Brosse avec la ville de Verneuil-sur-Oise. Quelques extraits de registres d'état religieux précisent la date du séjour à Verneuil de la famille de Brosse, sinon de Salomon lui-même. M. de Marsy voudra reprendre ce travail. La vie provinciale des grands artistes, pour être ignorée, est une mine féconde en découvertes.

« M. Edmond Michel, l'intrépide collaborateur de la commission de l'Inventaire des richesses d'art, a dressé la carte plastique de sa province. Son étude sur la *Sculpture tumulaire de l'Orléanais et du Gâtinais* présente, en effet, le caractère d'une géographie d'art dont les éléments ont été compulsés sur place. L'image de Philippe Ier, mort en 1108, que conserve l'église abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire, est le point de départ de cette galerie qui se ferme sur les statues de François de Balzac et de sa femme, Jacqueline de Rohan, placées, vers 1614, au château de Malesherbes.

« La sculpture iconique est un art trop français pour qu'il n'y ait pas réel profit à des travaux semblables à celui de M. Michel. Sans doute, lorsqu'on observe une région, lorsqu'on analyse l'ensemble de ses monuments, on est facilement enclin à outre-passer l'éloge. Serait-ce le cas de votre confrère? Je ne saurais le dire. Mais de même que l'officier de quart enfle la voix pour commander la manœuvre, je soupçonne volontiers les érudits de province qui les premiers se sont épris de nos artistes, d'enfler volontairement la voix. N'est-ce pas, à tout prendre, le plus sûr moyen d'être entendu?

« Charles-Quint, Granvelle, Cosme de Médicis, Éléonore de Tolède, Angiolo Bronzino, les Farnèse gravitent autour d'un tableau dans le récit alerte, varié et sobre de M. Auguste Castan, de la Société d'émulation du Doubs. Le tableau est une *Déposition de la croix* que renferme aujourd'hui le Musée de Besançon. A tous les points de vue, ce chapitre d'histoire, où l'esthétique et la diplomatie tiennent une place égale, est fait pour captiver l'esprit.

« Il est peu de Musées en France qui ne possèdent une œuvre hors de pair, dont la genèse mérite d'être racontée. L'étude de

M. Castan peut servir de modèle à ceux qui le suivront dans la voie où il est entré. Le maître florentin qui fut l'ami de Vasari reçoit d'une main de Français un hommage ingénieux que Vasari lui-même eût apprécié. En effet, le texte de M. Castan n'est pas une redite ou un commentaire. Il ajoute à l'histoire de Bronzino, il précise la valeur du tableau de Besançon et celle de la répétition faite par l'auteur pour le Musée des Offices, à la demande du duc Cosme. Des deux œuvres, la plus remarquable est en France.

« Vous savez sans doute que la géographie de Strabon fut traduite par Guarini de Vérone sur l'ordre du pape Nicolas V et imprimée à Rome et à Venise en 1470 et 1472. Le travail de Guarini date de 1458, et un manuscrit de son ouvrage fut dédié par lui au roi René d'Anjou. Il va de soi que ce manuscrit est illustré de miniatures. M. Émile Jolibois, de la Société des Sciences, Arts et Belles-Lettres du Tarn, est l'heureux gardien de cette perle déposée à la Bibliothèque d'Albi. M. Jolibois nous a fait connaître les deux miniatures, d'un format exceptionnel, où Guarini est successivement représenté debout devant le sénateur romain Marcellus, et à genoux devant le roi René, auquel il fait hommage de son œuvre. Ces deux pages exquises sont des spécimens sans lacunes de l'art du miniaturiste en Italie au quinzième siècle; mais la France est intéressée à la mise en lumière du portrait individuel et curieux de l'ami de Charles d'Orléans, de ce roi familier dont la politique ne sortit jamais sauve des négociations où Louis XI savait à propos faire intervenir une toile de prix ou un antique. L'image de René d'Anjou, finement tracée sur l'une des miniatures d'Albi, augmente d'un document nouveau l'iconographie de ce prince.

« Un soir de bataille, un général en chef s'adressant aux officiers de son état-major :

« — Savez-vous, Messieurs, quel fut le plus brave et le plus hardi de la journée?

« — C'est vous, général, répondirent spontanément les officiers.

« — Vous vous trompez, Messieurs, ce n'est pas moi, c'est un petit fifre. Au plus vif de l'action, je l'ai toujours vu souffler impassible dans sa flûte.

« Les sculpteurs Boitteau ne sont guère que de petits fifres dans la grande armée des maîtres d'œuvre.

« Mais M. Durieux, de Cambrai, doit être un juge bien informé. Il a patiemment observé pendant deux siècles, de 1663 à 1850, cette dynastie d'artistes cambrésiens. Il atteste que Robert-François, élève de maître Henry, son oncle, exécuta, tant à l'hôtel de ville de Cambrai que dans la chapelle abbatiale du Saint-Sépulcre, aujourd'hui église métropolitaine, d'importantes sculptures décoratives. Gilles et Jacques Boitteau, fils de Robert, ont sculpté en 1736 les quatre statues monumentales du beffroi. Quarante ans plus tard, Joseph, sculpteur sur bois, décorait les salons et les chaires d'églises d'animaux fantastiques et de capricieuses arabesques. Enfin, en 1818, Louis-Joseph, le dernier des Boitteau, orne les murs d'une chapelle élevée sur l'emplacement de l'ancien théâtre de Cambrai.

« Ces nombreux sculpteurs, avec une fortune inégale, ont fait preuve de talent, M. Durieux l'affirme. Sachons-lui gré de nous l'apprendre; car, encore qu'ils aient soutenu le poids du jour, c'est-à-dire éprouvé les fatigues et les déceptions du métier d'artiste, sans M. Durieux, leur labeur honorable n'eût pas reçu sa récompense.

« La vie tumultueuse de Verdiguier, sculpteur provençal, a tenté M. Bouillon-Landais, conservateur du Musée de Marseille. Bermudez, Pons, Dussieux, avaient parlé de Verdiguier, mais aucun n'avait précisé la date et le lieu de sa naissance, l'époque de son mariage à Toulon avec la fille du sculpteur Lange, dont le nom véritable est Mancor; aucun, croyons-nous, n'avait relaté l'histoire curieuse de l'enlèvement de deux lampes ciselées, dans la chapelle des Minimes, à Marseille, enlèvement qui valut à l'infortuné sculpteur de longs jours de prison préventive, après lesquels il fut relaxé, le coupable, un matelot d'Agde, ayant été découvert.

« Ce que les biographes qui ont précédé M. Bouillon-Landais avaient le mieux connu, c'est la vie de Verdiguier en Espagne, son monument de Saint-Raphaël à Cordoue, *El Triunfo*, ses statues de la cathédrale de Jaen, sa réception à l'Académie de Saint-Ferdinand. Mais cette phase glorieuse n'était guère vraisemblable sans la gêne, les heurts, les contradictions pendant la jeunesse et l'âge mûr. C'est l'éternelle histoire. Un artiste pleinement heureux est un mythe. M. Bouillon-Landais a eu raison d'obéir à son pressentiment. En fouillant la vie de son compatriote, il nous rend un

Verdiguier malheureux, calomnié, mais âpre à la lutte, fort dans l'épreuve, plus grand que l'obstacle et le dominant. Il ne manque plus rien au portrait; la figure est française; elle émeut et elle captive.

« Règle générale, a dit Jules Janin, on doit écrire lentement le titre d'un livre, afin de se donner le loisir de trouver un plan. Nous craignons que M. Théodore Véron, directeur de l'École des Beaux-Arts de Poitiers, n'ait pas mis toute la lenteur voulue à tracer le titre de sa « *Notice biographique et scientifique de feu Letouzé de Longuemar, géologue, conservateur des Musées de Poitiers* ». Le plan de ce travail accuse une certaine précipitation; mais la vie de M. de Longuemar, partagée entre les armes et l'étude, est de celles qui intéressent toujours, fussent-elles incomplétement esquissées. M. de Longuemar a été le correspondant assidu de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art; il était juste que son nom fût salué par nous avec respect à l'heure où cet homme éminent disparaît, et l'empressement de M. Véron à parler du soldat, du géologue et de l'antiquaire que le Poitou vient de perdre, est un acte qui l'honore.

« Violoniste émérite, fort goûté à l'époque où florissaient Rode et Baillot, Rodolphe Kreutzer, dont M. Vasseur, de Versailles, s'est fait ici l'historien, fut un compositeur de second ordre. « Sa manière « de concevoir toutes les parties de sa partition, écrit Fétis, consis- « tait à marcher à grands pas dans sa chambre, chantant ses mélo- « dies et les accompagnant sur son violon. » M. Vasseur connaît ce détail, et il l'a rappelé dans sa notice. C'est dire qu'il ne s'est point exagéré le talent du compositeur de *Paul et Virginie* et de *Lodoïska*. Toutefois le nom de Kreutzer est probablement immortel, depuis que Beethoven l'a gravé en tête d'une sonate. Il n'était donc pas inutile de parler simplement d'un maître français né à Versailles, grandi à la cour de Louis XVI, tour à tour violon solo, chef d'orchestre de l'Opéra et professeur au Conservatoire. L'étude de M. Vasseur a le caractère de simplicité que réclamait l'éloge de Kreutzer.

« Deux lettres inédites de Boïeldieu vous ont été lues par M. Tessier, de la Société des Beaux-Arts de Caen. Ce sont des lettres intimes telles que Saint-Simon les aimait. Rombergh et Lafont y sont dépeints avec une verve plaisante du meilleur aloi. Lafont, le suc-

cesseur de Rode à la cour de Russie, mais non pas son égal, est l'objet d'une page que l'on supposerait écrite par la Bruyère. Vous avez apprécié, Messieurs, comme elle le mérite, la communication de M. Tessier, qui parachève la figure sympathique de Boïeldieu. Si la *Dame blanche* est une œuvre française, le style épistolaire de Boïeldieu est de même facture que sa musique.

« C'est également de la patrie d'Auber que nous est venue l'étude originale et savante sur les instruments de musique au quatorzième siècle. M. Travers, de la Société des Beaux-Arts de Caen, en est l'auteur. Guillaume de Machau, poëte et musicien, attaché au service de Jeanne de Navarre, femme de Philippe le Bel, plus tard valet de chambre du roi, clerc de Jean de Luxembourg, roi de Bohême, et enfin secrétaire du duc de Normandie, a donné place dans deux de ses poëmes à une énumération des instruments en usage à son époque. La liste en est longue. Dans la *Prise d'Alexandrie,* elle occupe trente-sept vers; dans *li Tems pastour,* au chapitre qui a pour titre : *Comment li amant fut au dîner de sa dame,* vingt-neuf vers sont remplis de noms d'instruments. Ce sont ces deux passages de Guillaume de Machau que M. Travers a commentés. Le suivrons-nous dans ses recherches sur le vers de son devancier :

Muse de blé qu'on prend en terre?

« Lulli, Dalayrac, Nicolo, madame de Pompadour, cités avec à-propos, aident l'annotateur de Guillaume de Machau à bien établir l'existence et le rôle de la musette. Les parchemins de cet instrument datent de loin, car c'est bien la « muse de blé » que Virgile a désignée lorsqu'il a dit :

Silvestrem tenui musam meditaris avena.

« Mais M. Travers ne saurait être taxé d'oubli. Son érudition est rarement en défaut dans l'important travail où il vient de restituer l'histoire et le mode d'emploi de quarante instruments à vent, à cordes et à percussion. L'auteur veut bien promettre de ne pas limiter ses recherches dans cette voie au commentaire qu'il vient d'écrire. Si fécond que se soit montré Guillaume de Machau, l'orchestre dont on disposait au quatorzième siècle comprend des

pièces que le poëte n'a pas nommées. Vous suivrez sans nul doute avec intérêt votre confrère, M. Émile Travers, s'il apporte à une session prochaine le complément naturel de son mémoire.

« Sans doute, plus d'un instrument rappelé par le secrétaire du duc de Normandie rehaussa la solennité de la royauté des Braies à Laon, un siècle plus tard. M. Fleury, de la Société académique de Laon; a raconté, à l'aide de documents inédits, les concours annuels de spectacles qui, sous le nom de Fête des Vingt Jours ou de Royauté des Braies, ont marqué l'origine du théâtre dans sa région. Étranges et folles assemblées que celles de toutes les « bendes », confréries et compagnies de comédiens qui dressaient leurs tréteaux à époques régulières en pleine ville. L'année 1410 paraît être la date officielle de la fondation de ces concours.

« Il faut croire que les acteurs forains étaient nombreux et capables. Le prestige dont ils jouirent fut grand, et le représentant de la ville de Laon chargé de recevoir au nom de ses concitoyens les gens de basoche de la Fête des Vingt Jours, était ordinairement un riche seigneur ou un fonctionnaire municipal. Vous devinez ce que devaient être les chevauchées de ces acteurs nomades dans les rues de la cité, le vin d'honneur offert aux nouveaux venus par le roy des Braies à la maison de ville, les farces, les soties, les mystères joués devant nos aïeux par les Poquelin de ce temps-là. Et le rire et la verve caustique des artistes et de l'auditoire, y pensez-vous? La notion du rire, des fines saillies, de la gaieté française, est perdue. C'est donc un regain plein de saveur de ces jours d'antan que nous offre M. Fleury dans l'étude que vous avez applaudie. La forme pas plus que le fond ne laissent à reprendre.

« On raconte que Mécène et Virgile se promenaient un soir sur les bords du golfe de Messine, non loin de ces champs fertiles où le poëte des *Bucoliques* a placé le drame de ses églogues apaisées. Les flots de la mer Ionienne venaient mourir sans secousses sur le sable de la rive. La campagne était silencieuse. Un parfum subtil s'échappait des terres cultivées et montait aux sens. Mécène subit l'enivrement de cette heure étrange, et s'adressant à Virgile :

« — J'aime, dit-il, cette langueur nocturne qui ressemble à une lassitude de la nature ; elle est l'image de notre caducité et de l'épuisement rapide de nos sens ; l'homme se lasse de toutes choses.

« — Ne soyons pas ingrats, mon ami, répliqua Virgile. L'homme se lasse de toutes choses, dites-vous, *præter intelligere.*

« Messieurs, je vous laisse sur cette parole. Votre congrès annuel sous les voûtes de l'antique Sorbonne est une fête de l'esprit; votre retour est attendu, parce que chaque année vous déroulez sous les yeux des lettrés, des amateurs, des artistes, des critiques, quelques pages obscures ou ignorées de l'histoire de nos monuments et de nos maîtres d'œuvre. La province et ses calmes loisirs vous donnent le secret de cette lecture intime et profonde, *intus legere*, d'où jaillit la lumière. La section de l'histoire de l'art espère de vous de nouvelles fouilles, de nouvelles découvertes. Revenez donc, Messieurs, revenez plus nombreux, revenez plus riches, et ne craignez pas d'épuiser notre soif de connaître, car le mot de Virgile est toujours vrai : L'homme se lasse de toutes choses, *præter intelligere.* »

Le samedi, 23 avril, a eu lieu à la Sorbonne, sous la présidence de M. Jules Ferry, Président du Conseil, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, la clôture solennelle des réunions des Sociétés savantes et des Sociétés des Beaux-Arts.

M. le Ministre est arrivé à deux heures, accompagné de M. Turquet, Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts; il a été reçu par M. Gréard, vice-recteur de l'Académie de Paris, par les hauts fonctionnaires de l'Université et par les membres du Comité des Travaux historiques.

Il a pris place sur l'estrade, ayant à sa droite M. le Sous-Secrétaire d'État, à sa gauche M. le sénateur préfet de la Seine; autour de lui, MM. Milne-Edwards, L. Renier, Delisle, Quicherat, de Ronchaud, Secrétaire Général des Beaux-Arts; Dumont, directeur de l'enseignement supérieur; X. Charmes, chef de la division du secrétariat; Paul Bert, Faye, Maury, Boissier, Desnoyers, Chabouillet, Charles Robert, Chéruel, A. de Barthélemy, Ch. Richet, Servois, membres du Comité.

M. le vice-recteur occupait sa place ordinaire, en face du Ministre; auprès de lui se trouvaient MM. Schœlcher, sénateur; Beaussire, Devès, Liouville et Maze, députés; MM. les inspecteurs généraux Cadet, Girardin, Lachelier, Lescœur, Manuel, Pécaut, Puiseux, Vapereau, Zeller. On remarquait dans l'amphithéâtre un

grand nombre de membres du Comité et des délégués des Sociétés savantes et des Sociétés des Beaux-Arts.

L'excellente musique de la garde républicaine prêtait son concours à la cérémonie.

Le Ministre a prononcé le discours suivant :

« Messieurs,

« Le changement que vous remarquez dans le cérémonial accoutumé de cette fête, qui touche bientôt à sa vingtième année, correspond à une petite révolution pacifique, ratifiée d'ailleurs par l'autorité compétente, je veux dire par le Comité des Travaux historiques, qui me permettra de dire ici qu'il est assurément une des grandes forces intellectuelles de ce temps-ci dans l'Europe savante.

« Nous avons modifié et l'organisation du Comité et ses rapports avec les Sociétés savantes ; pour fortifier le Comité, nous l'avons concentré, et les sections d'archéologie, de physiologie et d'histoire n'en font plus qu'une, de sorte que, tandis que l'histoire naturelle des trois règnes a sa section, l'histoire naturelle de la société sous toutes ses formes a également sa classe correspondante.

« Les institutions se fortifient quand elles remontent à leur source ; vous savez quelle est la source du Comité des Travaux historiques ; vous savez à quelle noble fonction il a été particulièrement destiné ; à cette fonction, il doit rester avant tout fidèle ; il doit, comme l'avait voulu son fondateur M. Guizot, en 1834, être avant tout le publicateur compétent et autorisé des documents inédits de l'histoire de France. Ce rôle, il le garde et j'ai le plaisir de vous annoncer qu'il le garde tout entier.

« On avait pu craindre, l'année dernière, que le Ministère des Affaires étrangères, dépositaire de la plus riche collection de documents historiques, et de la plus précieuse qui soit au monde, voulût se la réserver tout entière. Grâce à une entente qui a été facile avec mon savant collègue des Affaires étrangères, l'honorable M. Barthélemy Saint-Hilaire, le Comité des Affaires étrangères s'est rattaché au Comité des Travaux historiques. On peut dire que, dès à présent, tous les documents inédits, tous les secrets de nos

archives sont dans les mains de ces grands savants que je suis si fier d'avoir à mes côtés.

« Nous avons cru également nécessaire, — nous vous devons, Messieurs les membres des Sociétés savantes, des explications sur ce second point, — nous avons, dis-je, cru également nécessaire de modifier le mode, l'usage selon lequel, jusqu'à présent, étaient distribuées les subventions du département de l'Instruction publique aux différentes Sociétes savantes de France.

« Ces subventions, vous le savez, étaient distribuées sous une double forme : d'abord sous forme de crédit annuel réparti, morcelé, éparpillé entre un grand nombre de petites et de grandes Sociétés; ensuite sous forme de prime, de récompense extraordinaire décernée à cette séance même, à la suite des rapports du Comité aux Sociétés savantes jugées les plus méritantes par leurs travaux.

« Le Comité des Travaux historiques a considéré que cette distribution de prix avait quelque chose de suranné, de peu efficace... que dis-je? d'un peu juvénile. Il a pensé que la subvention, venant sous forme de prime et tombant ainsi dans la caisse d'une Société, arrivait généralement trop tard, car c'est quand une Société savante entreprend un travail, quand elle se résout à commencer une fouille, quand elle fait une publication, qu'elle a surtout besoin de l'aide du Trésor; et venir après, c'est évidemment venir trop tard. (*Marques d'approbation.*)

« De plus, par la force même des choses, et à moins de maintenir les prix dans un certain nombre de Sociétés d'un ordre très-relevé, ce qui n'eût été ni équitable ni efficace, on était dans la nécessité de descendre un peu les degrés de l'échelle, et le niveau des récompenses risquait de s'abaisser.

« Nous avons donc renoncé à cette distribution de prix; par suite, nous avons dû renoncer aux intéressants rapports qui la précédaient, et toute la fête, Messieurs, va se composer des quelques paroles que j'ai à vous dire et que vous voulez bien accueillir avec tant de bienveillance. (*Applaudissements.*)

« Nous voulons faire un autre usage, Messieurs, un usage plus sérieux, plus productif, des ressources que la générosité du Parlement met entre nos mains.

« Désormais, quand un besoin se fera sentir dans l'ordre scientifique, dans ce grand domaine de la libre recherche si brillamment

représenté ici, on nous fera appel directement, au moment même où le besoin se présentera, et nous avons ainsi déjà donné des subventions plus importantes que ces miettes du budget de l'État que nous distribuions un peu à tout le monde; nous ne donnerons plus des miettes, nous les économiserons, et nous pourrons, comme nous l'avons fait déja, doter une œuvre aussi intéressante que celle de la Société de Quimper, qui s'occupe de réunir une collection de costumes nationaux, de ces vieux costumes qui disparaissent tous les jours et qu'il est temps de réunir dans des dépôts publics.

« Nous pourrons encourager des publications comme celles de Vasseur, de Velain, qui sont de si curieuses études des côtes du nord de la province de Constantine et de la Tunisie dont nous sommes si particulièrement occupés à l'heure présente; nous pourrons, lorsqu'une exposition ou un concours géographique s'ouvrira, comme à Lyon, encourager d'une manière sérieuse des entreprises aussi louables et aussi fécondes. Messieurs, il y a déjà longtemps que M. Guizot, qui a fondé tout cet organisme des Sociétés savantes, faisait cette observation que répartir un crédit, fût-il même considérable, entre un grand nombre de Sociétés, ce n'était pas toujours une chose utile, ce n'était pas toujours une œuvre féconde. Ni la société ni le trésor ne sont tenus de subvenir aux frais généraux d'entreprises minuscules et impuissantes; ils ne doivent encourager que ce qui doit et que ce qui peut produire.

« Aussi M. Guizot, relatant dans ses Mémoires que M. de Salvandy avait doté le chapitre des Sociétés savantes d'un crédit de 50,000 francs et réparti cette somme entre soixante Sociétés, dit-il : — Ce mode d'appui, je suis loin de le croire utile, et je ne le regarde pas, dans le cas particulier, comme le plus nécessaire et le plus efficace. Les encouragements doivent être appropriés aux personnes et aux travaux. Ce sont des satisfactions intellectuelles bien plutôt que des secours pécuniaires qu'il importe d'assurer aux Sociétés savantes; ce qu'elles désirent surtout, c'est de se voir connues et appréciées dans le monde lettré.

« Eh bien, cette satisfaction intellectuelle qu'entrevoyait M. Guizot, nous allons la donner aux Sociétés savantes sous une forme nouvelle, sous la forme d'une revue. Nous avons en effet constitué, Messieurs, avec l'approbation, l'appui, la collaboration souverainement précieuse du Comité des Travaux historiques, une double

revue. A côté du bulletin mensuel des Sociétés savantes, qui renferme les communications de nos correspondants, viendront se placer une revue historique et une revue scientifique.

« Cette double revue sera tout à la fois et un répertoire et une critique. Pas un travail intéressant ne sera omis, et tous ceux qui en vaudront la peine seront appréciés, jugés, critiqués. La critique, Messieurs, c'est la lumière ; la critique entre les mains des hommes éminents que vous savez, c'est la direction; non pas la direction administrative et bureaucratique que vous secoueriez avec dédain, mais la direction des savants, des sages, de ceux qui font autorité, de ceux qui ont la véritable sérénité scientifique et dont on pourrait dire : *Sapientium templa serena.* (*Applaudissements.*)

« C'est le but que nous poursuivons ; ce but, nous l'atteindrons! On ne pourra plus dire désormais : Je cherchais... j'avais cru trouver; mais je me suis tu, faute d'écho. Non, si vous avez cherché, si vous avez trouvé ; si vous êtes, — si modestes que vous soyez et si peu étendu que soit votre horizon, — un chercheur et un trouveur, il sera fait mention de vous, on parlera de vous, et vous aurez pour écho tout le monde savant! (*Applaudissements répétés.*)

« Il me semble, Messieurs, qu'il y a dans ces idées nouvelles un principe de vie; il me semble que votre institution, — car les meilleures institutions ont besoin de se rajeunir de temps en temps, — ne peut que se vivifier à cette collaboration toute nouvelle.

« Vous le savez du reste déjà : pour réveiller tout à fait le bon Homère, on a résolu que la prochaine réunion des Sociétés savantes serait un véritable congrès, que des questions seraient posées un an d'avance; ces questions, c'est vous, Messieurs, qui les avez posées, qui les avez choisies, et dans la prochaine réunion, elles seront discutées au grand jour, avec le charme vivant de l'argument qui se croise, de la discussion scientifique, avec l'autorité et le crédit de toutes les personnes compétentes qui prendront part au débat, avec le concours des Sociétés savantes de Paris, qui, pour la première fois, sont venues à la réunion des Sociétés savantes des départements. On les avait appelées un peu tard, elles sont cependant venues; aussi, en votre nom à tous, je les remercie du fond du cœur. (*Vifs applaudissements.*)

« Nous croyons donc, Messieurs, que les Sociétés savantes, que

l'antique organisation des Sociétés savantes trouvera d'ici à l'année prochaine, par les procédés que je viens de décrire, une nouvelle vie et une activité plus féconde encore.

« A côté d'elles sont venues s'asseoir, depuis bien peu d'années, les Sociétés des Beaux-Arts : celles-ci sont jeunes; elles n'ont encore ni l'expérience ni l'autorité de leurs aînées; elles sont jeunes, et pourtant j'admire et je tiens à constater ici leur rapide développement. Quand, en 1877, MM. Waddington et de Chennevières eurent l'idée de constituer à côté des Comités des Travaux historiques et des Sociétés savantes un Comité des Beaux-Arts, il ne vint que trente-deux délégués à la Sorbonne; quand, il y a deux ans, je vins ici pour la première fois, il y en avait quatre-vingts; il y en a aujourd'hui, je crois, cent soixante.

« C'est là, Messieurs, un sérieux progrès, mais surtout un précieux concours. Je voudrais m'adresser particulièrement à ces Sociétés des Beaux-Arts, et je voudrais, puisqu'elles sont à l'aurore des grandes destinées qui les attendent, à mon sens, leur dire encore une fois le service que nous attendons d'elles, l'œuvre que nous voulons leur voir entreprendre, l'esprit dans lequel cette œuvre doit être énergiquement suivie.

« Il s'agit là, Messieurs, d'un bien grand intérêt pour notre société démocratique; il s'agit tout simplement de faire l'éducation artistique de l'ouvrier français et de la nation française. (*Nouveaux applaudissements.*)

« C'est une grande œuvre, et c'est une œuvre à laquelle mon dévoué et intelligent collaborateur, M. le Sous-Secrétaire d'État, aidé lui-même par un personnel de collaborateurs d'élite, a attaché l'honneur de son nom.

« Oui, faire l'éducation artistique de l'ouvrier français, voilà une des œuvres que la société démocratique moderne doit regarder en face, doit poursuivre et mener à fin. Pourquoi? Ah! Messieurs, c'est qu'il y a deux manières de concevoir l'art, l'influence et l'action des Beaux-Arts. Il y a un point de vue aristocratique, ancien, si vous voulez, et il y a un point de vue vraiment moderne et démocratique. Considéré au point de vue de la société ancienne, au point de vue aristocratique, l'art, c'est la jouissance de quelques-uns, c'est la parure d'une élite sociale; mais pour une société comme la nôtre, pour une démocratie vivante comme la nôtre,

l'art, Messieurs, c'est surtout et avant tout un grand moyen d'éducation populaire. (*Applaudissements prolongés.*) Faire l'éducation artistique de l'ouvrier français, ce n'est pas seulement lui rendre un service économique dont les dernières expositions ont pu faire apprécier à tout le monde l'importance et la grande urgence, mais c'est rendre en même temps au pays un grand service moral, social.

« L'art ainsi compris comme moyen d'éducation populaire, est-ce que ce n'est pas, Messieurs, le plus énergique, le plus puissant moyen de fusion des classes? Est-ce que ce n'est pas le propre, l'honneur et la vertu particulière des jouissances artistiques de pouvoir se partager indéfiniment?... Est-ce qu'à ce banquet le nombre des convives peut être limité? Est-ce que, pour ce premier des biens de ce monde, ce n'est pas la communauté des biens qui est la loi générale? (*Bravos et applaudissements.*) Eh bien, fondez les classes de cette nation dans la même éducation artistique; faites pénétrer le sentiment du beau, le goût de ses splendeurs, la connaissance de son histoire dans vos écoles primaires, dans vos écoles professionnelles; réveillez l'artiste chez l'artisan, et vous aurez fait pour la fusion des classes et pour la grandeur du pays beaucoup plus que par des mesures plus pompeuses et plus retentissantes! (*Nouveaux et plus vifs applaudissements.*) Messieurs, la tâche est double : il y a la tâche des corps enseignants, la tâche de l'Université, puis il y a la tâche de la liberté. La tâche de l'Université, je puis vous le dire, est en bonne voie; nous avons décidé que le dessin fait nécessairement partie de l'enseignement secondaire, et qu'il sera progressivement introduit comme matière obligatoire dans l'enseignement primaire; nous avons fait, avec le concours des hommes les plus compétents, à la suite des discussions les plus approfondies, des programmes que le Conseil supérieur des Beaux-Arts, que le Conseil supérieur de l'Université ont tour à tour approuvés. Nous avons les programmes, nous avons les maîtres, nous les formons tous les jours; grâce à la générosité du Parlement, nous avons le matériel, nous donnons des modèles. Tout est dans le modèle, tout est dans ce petit musée qui doit être, si nos vœux s'accomplissent, l'annexe nécessaire de toute école primaire, de toute école municipale. Voilà la tâche de l'Université. Nous la mènerons à bien; nous osons dire que nous nous en chargeons. Mais, Messieurs, la part de la liberté est grande aussi, elle

est capitale, elle est urgente. Or, la part de la liberté, c'est la part des Sociétés des Beaux-Arts. Les Chambres ont mis à notre disposition un crédit considérable destiné à l'encouragement des écoles municipales de dessin. Deux cent dix écoles municipales participent aux bienfaits publics; nous en sommes les bienfaiteurs, mais les bienfaiteurs désintéressés, car nous sommes absolument résolus, pour des raisons que je vais vous dire, à n'en prendre en aucune façon la direction.

« Nous estimons que ces écoles municipales, sorties des besoins locaux, répondant à des nécessités contingentes et variables dont le pouvoir central ne peut pas être juge, doivent rester entre les mains des autorités locales, des pouvoirs municipaux qui les ont les premiers dotées. (*Marques nombreuses d'approbation.*)

« Nous estimons que notre rôle vis-à-vis d'elles est un rôle d'encouragement pour augmenter les traitements des professeurs, pour enrichir les collections qui doivent être et qui seront certainement dans l'avenir de véritables Musées, annexes des écoles municipales. Mais quant à leur direction, elle doit rester locale, et c'est précisément pour cela que je m'adresse aux Sociétés des Beaux-Arts et que je leur dis :

« Voilà votre domaine, il est immense; mais il y a d'immenses bienfaits à en faire sortir. C'est vous qui pouvez voir de près ces intéressantes institutions; c'est vous qui pouvez élaguer ce qu'elles ont d'excessif; c'est vous qui pouvez les développer dans le sens qui vous paraît le mieux approprié au tempérament des individus et aux besoins du pays. Il y a là une situation dont vous êtes les meilleurs juges; le service que nous attendons de vous, c'est d'avoir pour nous, comme des inspecteurs officieux et bénévoles, les yeux sur ces écoles, de les encourager, de les diriger, de les éclairer de vos conseils.

« Au-dessus des écoles municipales, qui sont nombreuses, comme vous voyez, nous attendons, — et cela, ce n'est pas notre volonté qui le décide, c'est le courant même des choses qui l'établit, — nous attendons, nous remarquons, nous constatons qu'il tend à s'établir des écoles régionales.

« Celles-ci ont une importance particulière. Elles se recommandent spécialement à votre attention, à votre surveillance, à votre vigilance!

« Messieurs les membres des Sociétés des Beaux-Arts, il a déjà été fait beaucoup dans cet ordre d'idées, et voici l'énumération, intéressante je crois, des écoles régionales qui fonctionnent à l'heure présente ou qui vont sous peu fonctionner : Caen, Rouen, Douai, Lille, Nancy, Angers, Rennes, Bourges, Bordeaux, Clermont, Saint-Étienne, Montpellier, Marseille et Grenoble.

« Voulez-vous franchir un échelon, vous allez trouver les écoles nationales, celles de Lyon, Dijon, Toulouse, qui sont anciennes, qui nous ont précédés, qui ont donné l'élan et qui nous servent de modèles.

« Et puis vous allez trouver une institution nouvelle par le nom, nouvelle aussi, dans une certaine mesure, par le but : c'est l'École d'art décoratif, dont je dirai un mot tout à l'heure. Il y en a ou il y en aura une à Limoges, car le projet présenté aux deux Chambres sera certainement voté. Il vient de s'en ouvrir une à Nice, on en projette une dans le département du Nord, à Roubaix, et tandis qu'à Limoges on se propose de fortifier, de concentrer, de consolider ce grand art de la céramique qui a donné naissance à l'École de Limoges, on voudrait restituer à Roubaix la vieille et magnifique industrie des tapisseries flamandes.

« Voilà, Messieurs, le champ de votre activité. Voulez-vous me permettre de vous dire dans quel esprit nous entendons que vous surveilliez, que vous suscitiez le développement de ces intéressantes institutions? Je veux m'arrêter un instant sur ce point, parce qu'il est absolument capital. Est-ce que nous vous demandons d'accroître, en développant l'enseignement du dessin, le nombre des peintres et le nombre des sculpteurs? Est-ce que nous concevons que ces écoles, d'un ordre nouveau, soient en quelque sorte des manufactures de déclassés? Est-ce qu'elles auraient pour but, dans notre pensée, d'augmenter la clientèle du bureau d'encouragement des Beaux-Arts, le nombre des peintres qui ne vivent pas de leur pinceau et le nombre des sculpteurs qui meurent de faim? Non, Messieurs, et notre institution serait souverainement malfaisante si elle pouvait avoir, je ne dis pas pour but, — on n'avouerait jamais un pareil but, — mais si elle pouvait avoir cet effet funeste de multiplier les vocations fausses, exagérées ou prématurées, et par conséquent d'accroître ce triste fléau de la mendicité artistique contre lequel nous luttons tous les jours. (*Vifs applaudissements.*)

« Il s'agit d'autre chose, de tout autre chose. Le mal que je signale pour qu'on l'évite consiste à faire de l'art un métier. Nous voulons, nous, que vous fassiez entrer l'art dans le métier; nous voulons que, dans l'artisan, vous réveilliez l'artiste, et non pas que vous transformiez l'artisan en un artiste manqué et condamné pour toute sa vie à la mendicité et à la misère. Nous voulons, si cela est possible, restituer à notre époque cette merveilleuse unité du métier et de l'art qui fit la force de l'industrie ancienne, de l'industrie grecque notamment, et, à un moindre degré, de l'industrie de la Renaissance. Nous pensons, comme les faits le démontrent, que le culte de la forme, la connaissance des styles, de l'histoire de l'art, le sentiment de la lumière et de la couleur, ne sont pas l'apanage exclusif de ceux qui manient le pinceau ou l'ébauchoir, mais appartiennent également à l'artisan, et qu'il y a dans telle ciselure d'un meuble du seizième siècle, dans tel ustensile de l'antiquité que le sol nous livre et devant lequel nous nous agenouillons, plus de beauté de forme, plus de dignité que dans bien des œuvres de l'art proprement dit.

« Pourquoi, Messieurs, cette beauté suprême et ce caractère touchant du moindre ustensile de l'industrie grecque, par exemple? Pourquoi le plus petit vase, pourquoi le plus humble outil porte-t-il avec lui ce caractère de dignité, ce caractère de beauté devant lequel nous nous inclinons et que nous donnons pour modèle à nos contemporains?

« Ah! Messieurs, c'est qu'alors la séparation n'était pas faite entre l'artiste et l'artisan; c'est qu'alors on ne savait pas où commençait le métier, où finissait l'art; c'est que, par un bonheur suprême et que nous n'aurons pas, il se dégageait de ce merveilleux ciel de l'Attique pour cette race grecque, la plus esthétique et la plus précise qui ait jamais vécu sous le soleil, une éducation véritablement intuitive qui faisait qu'on ne pouvait concevoir la forme sans la beauté, et que les œuvres qui sortaient des mains du plus humble artisan, que les objets de la plus modeste industrie étaient en même temps des objets d'art; si bien que lorsque le sol aujourd'hui nous les livre, nous ne pouvons que les admirer et nous déclarer impuissants à faire, je ne dis pas mieux, mais aussi bien. (*Nouveaux applaudissements.*)

« Donc, Messieurs, la nécessité de combler la distance qui sépare

l'art et le métier, la nécessité d'organiser pour l'ouvrier une éducation artistique, est un des plus grands besoins et des plus énergiquement sentis de la société actuelle. C'est à ce besoin que doit répondre la création des écoles d'art décoratif dont je vous ai entretenus tout à l'heure ; c'est à ce besoin que répondent nos créations de Musées nouveaux.

« Nos Musées du Trocadéro, le Musée Viollet-Leduc qui va s'ouvrir dans quelques semaines, le Musée des moulages que la Chambre va certainement voter, le Musée des arts décoratifs que nous demandons aux pouvoirs publics l'autorisation de constituer, sont avant tout, pour nous, des Musées d'enseignement; ce sont des Musées d'enseignement pour la masse de la population, pour celle qui travaille, qui produit; ce sont des Musées d'art industriel, d'art décoratif. (*Applaudissements.*)

« Messieurs, quand ces différentes conceptions seront ralliées, réunies, qu'elles auront fonctionné, qu'elles se seront harmonisées par leur fonctionnement même, nous aurons chez nous, à Paris, un véritable Kensington, un Kensington ouvert à tous, un Kensington même qui pourra, à l'exemple de son aîné, se transporter dans les provinces.

« Nous pensons, et M. le Sous-Secrétaire d'État a déjà donné dans cette voie de très-utiles exemples, nous pensons à constituer chez nous, comme il existe en Angleterre et en Suisse, un musée circulant, c'est-à-dire à prendre dans ces grands dépôts d'objets précieux, non-seulement des tableaux et des statues, mais des mobiliers du temps passé, des étoffes précieuses propres à servir encore aujourd'hui de modèle à nos ouvriers, de belles et vieilles tapisseries, des céramiques remarquables. Nous pensons, comme cela se fait pour Kensington, à en extraire, pour les transporter tour à tour, suivant les besoins des départements, dans les expositions provinciales, dans les concours régionaux, une part de nos trésors, et, au lieu d'être, comme nous l'avons été trop longtemps, les dépositaires un peu jaloux de toutes les richesses accumulées par l'effort des générations qui nous ont précédés, nous voulons les répandre, les faire connaître, les populariser, et mettre à côté des Musées sédentaires, des grands Musées d'enseignement, le Musée qu'on peut dire peut-être le Musée de l'avenir, le Musée circulant. (*Bravos et applaudissements.*)

« Messieurs, Paris sera toujours le grand et puissant foyer où s'élaboreront les idées, où se formeront et s'élèveront les grandes vocations, où les grandes conceptions de l'esprit trouveront un écho, des aides, un asile. Mais pour que Paris puisse continuer à remplir cette grande mission qui est nécessaire, qui est essentielle, car de même que la constitution des centres nerveux est, ainsi que vous le diront les naturalistes, le caractère des espèces élevées, la constitution de grands foyers intellectuels, de centres d'études et de travail, est la condition première et essentielle de toutes les civilisations; pour que Paris, dis-je, puisse continuer cette grande mission, il ne faut lui enlever quoi que ce soit de sa primauté. Aussi n'est-ce pas de cela qu'il s'agit. Paris aura toujours le plus grand dépôt d'objets d'art, il aura toujours les Académies, il aura toujours la plus grande accumulation de savoir, de science, de labeurs et d'efforts.

« Mais Paris a un intérêt considérable à ne pas remplir cette grande mission, cette mission historique au milieu de l'isolement et du néant universels. Paris a le plus grand intérêt, et la civilisation française par conséquent est profondément intéressée à ce que, à côté de ce foyer central, il se crée des forces locales, des foyers secondaires.

« C'est la tâche que le Département de l'Instruction publique a poursuivie avec beaucoup de persistance avec le concours très-bienfaisant, très-généreux du Parlement, depuis un certain nombre d'années. J'ose dire que jamais on n'a fait tant pour la science, pour les grands intérêts scientifiques intellectuels dont le siège est hors de Paris, qu'au temps où nous sommes. Nous avons fait infiniment plus pour les foyers scientifiques des départements que pour le grand foyer parisien. A Paris, nous en sommes encore à attendre le relèvement et la transformation de cette vieille Sorbonne, si mal appropriée aux besoins modernes. Nous avons, il est vrai, sur ce point un très-grand et très-récent espoir. (*Applaudissements.*) Nous croyons, — et j'espère que M. le préfet de la Seine ne me démentira pas, — que la question de la Sorbonne, qui est posée depuis tant d'années, est à la veille d'être résolue. (*M. Hérold fait un signe d'assentiment. — Nouveaux applaudissements.*)

« Mais nous avons résolu à nos frais, et de notre mieux, en dehors de Paris, un certain nombre de questions capitales. Je crois, Messieurs, qu'on peut poser comme un axiome qu'il n'y a pas d'en-

seignement supérieur sans locaux appropriés. (*Marques unanimes d'approbation.*)

« Ces locaux, il les faut, à l'heure qu'il est, aussi bien pour l'enseignement que pour les laboratoires, très-vastes, très-bien appropriés : beaucoup d'espace, beaucoup de lumière.

« Au lendemain de la catastrophe de 1870, quand nous fîmes l'inventaire de nos richesses et de nos pertes, l'enseignement supérieur, on peut le dire, ne possédait pas de locaux en province. Il était logé misérablement, il était logé honteusement ; rien, en effet, n'est plus honteux pour une grande nation, rien n'est plus misérable pour une grande démocratie, que de loger mal la science, qui, en relevant incessamment le niveau des connaissances générales, élève incessamment aussi le niveau intellectuel et moral de l'éducation populaire. (*Vifs applaudissements.*)

« Cela fut compris, Messieurs, très-bien compris, avec une spontanéité d'instinct prodigieuse, et vous avez vu, dans les années qui suivirent 1870, les plus grandes villes de France, les municipalités de ces grandes villes, municipalités transformées par le suffrage universel, municipalités représentant, par conséquent, la majorité populaire, la majorité travailleuse et ouvrière de ces grandes villes, vous avez vu, dis-je, les conseils municipaux se saigner à blanc pour construire des Facultés.

« Bordeaux, Toulouse, Montpellier, Lyon, ont rivalisé de sacrifices, et je tiens à grand honneur pour mon administration d'avoir pu, par des mesures définitives, par des contrats passés avec les villes, par des subventions désormais assises et acquises au budget, constituer à Bordeaux, à Lyon, à Montpellier, des centres intellectuels complets, des Facultés de sciences, de lettres, de droit, de médecine réunies.

« Nous avons également fondé trois écoles supérieures à Alger ; nous faisons en ce moment une école d'archéologie au Caire ; nous croyons beaucoup à la fortune de cette école sous l'habile inspiration du très-savant M. Maspero, que nous avons eu le bonheur de voir remplacer l'illustre et regretté Mariette dans la direction du Musée de Boulak. Elle aura le sort de l'École de Rome, qui a eu elle-même le sort et le succès de l'École d'Athènes. Nous croyons ne pas nous exposer au reproche de fausse prophétie en disant que ce succès est certain, et que l'égyptologie aura son

école. C'est une science à laquelle la France a pris une trop grande part, dont elle s'est trop glorifiée, pour que la première école d'égyptologie fondée sur le sol d'Égypte ne soit pas une école française. (*Vifs applaudissements.*)

« Je continue devant vous, Messieurs, qui représentez particulièrement la province, l'énumération de ce que nous avons fait pour elle. Nous n'avons pas seulement donné aux Facultés de province de beaux et splendides locaux; nous avons pourvu les Facultés des lettres et les Facultés des sciences de ce qui leur manquait. Aux Facultés des sciences, vous le savez, — vous, professeurs qui m'entendez, — il manquait tout ou à peu près tout. Les chaires n'avaient pas de préparateurs; nous avons donné des préparateurs et des garcons de laboratoire à toutes les chaires; cette dépense est portée au budget de cette année et à celui de l'année prochaine. Dans ces Facultés des sciences, ni préparateurs, ni collections, ni bibliothèques; nous leur avons donné les préparateurs, les collections, les bibliothèques.

« Quant aux Facultés des lettres, ah! c'était plus grave, et l'on avait contre elles un plus gros grief. Ces Facultés, je puis dire que nous les avons sauvées. On leur faisait un double reproche, ou si vous le voulez, un seul reproche qui comprend tous les autres : c'était d'être à peu près inutiles. Elles n'avaient pas de public étudiant, de public appliqué, en dehors des réunions pompeuses, des assemblées d'apparat où des hommes à la parole élégante pouvaient charmer l'élite de la population locale. Cette grand institution de la Faculté des lettres menaçait de déchoir, de tourner à l'exercice académique, c'est-à-dire à tout ce qu'il y a de plus improductif au monde (*sourires*)... quand ce n'est que l'exercice purement académique. (*Hilarité.*)

« Eh bien, Messieurs, à l'heure qu'il est, les Facultés des lettres ont un public, elles ont des étudiants, elles délivrent des grades, elles forment des professeurs, et l'on peut dire qu'à l'heure présente, autant il y a de Facultés des lettres en France, autant il y a de petites écoles normales formant des licenciés pour les besoins qui, vous le savez, Messieurs, grâce aux mesures prises par les Chambres, grâce aux réformes votées par le Conseil supérieur, vont croissant de jour en jour.

« Oui, Messieurs, avec les bourses de licence que le Parlement a

généreusement accordées, avec les bourses d'agrégation, les Facultés des lettres, qui n'avaient ni élèves ni scolarité, ont maintenant des élèves et une scolarité de quatre années. Ce sont des écoles normales. Aussi ai-je le plaisir de vous apprendre que le nombre des licenciés produits par les Facultés de province s'accroît de jour en jour; qu'il s'est élevé cette année, par rapport à l'année dernière, d'un tiers, et que tout fait prévoir que, l'an prochain, le nombre des licenciés sortant de ces petites écoles normales s'élèvera de plus de la moitié.

« Voilà, Messieurs, les résultats; j'ai tenu à les faire passer sous les yeux des représentants de la province savante qui sont ici réunis. De toutes les décentralisations, la décentralisation intellectuelle est la meilleure assurément.

« Aussi je crois, — et je me permets d'adresser ce témoignage au Département de l'Instruction publique, — que l'on peut dire hardiment qu'à aucune époque, sous aucun régime, il n'a été fait autant pour les grands intérêts intellectuels qui ont leur siége hors de Paris qu'au temps et sous le régime sous lequel nous vivons.

« Ah! Messieurs, c'est que la province avait pris les devants, c'est qu'elle avait commencé, c'est qu'elle avait donné le signal.

« Imaginez-vous et croyez-vous qu'on ait vu à une autre époque de notre histoire un mouvement plus intéressant, et qu'on ait eu à contempler un plus noble spectacle que celui que donne depuis dix ans la masse du pays républicain représenté par des municipalités républicaines? De ces innombrables administrations transformées par le suffrage universel, de ces municipalités républicaines auxquelles la volonté du pays a remis l'administration locale, quel est le cri qui s'élève, qui domine, qui dépasse, qui étouffe tous les autres? C'est le cri : Des écoles! des écoles!

« La passion des écoles est devenue la passion maîtresse, en quelque sorte, de nos administrations locales. Ici, c'est un petit village qui rougit du triste et humiliant logis dans lequel les enfants de la commune apprennent à lire et à écrire. Autrefois, Messieurs, le paysan n'aimait que la terre; on peut dire qu'aujourd'hui il aime l'école presque autant que la terre, puisque du capital qu'il économise à la sueur de son front pour acquérir la terre, il détourne une partie pour construire l'école.

« Non-seulement il veut l'école, mais, chose admirable, éton-

nante, exceptionnelle, il la paye, cette école qu'il a voulue. (*Applaudissements.*)

« Et, à l'autre degré de l'échelle, voilà, comme je vous le rappelais tout à l'heure, les conseils municipaux des grandes villes, les élus des populations ouvrières, qui veulent des écoles primaires, sans doute, mais avant tout et par-dessus tout des établissements d'enseignement supérieur; voilà les départements qui se grèvent, qui se saignent pour fonder des écoles normales d'instituteurs et d'institutrices. Voilà la petite ville qui brûle de transformer à grand prix d'argent son collége communal en lycée, et voilà à l'horizon, comme un rêve espéré, comme le gage de l'avenir, les lycées de filles, l'établissement d'un enseignement supérieur des filles qui rallie toutes les émulations, toutes les générosités. (*Nouveaux applaudissements.*)

« C'est là, Messieurs, un grand, c'est là un noble, c'est là un rassurant spectacle, et, je me permets de le dire aux hommes de savoir qui m'entendent, s'il y en a encore parmi eux qui hésitent, qui craignent, qui se défient, qu'ils ouvrent les yeux et qu'ils regardent cette grande démocratie française si récemment émancipée; qu'ils se demandent si l'on ne peut pas, si l'on ne doit pas avoir confiance en elle, quand on la voit ainsi, du premier jour où elle a été libre, au lendemain des plus grands malheurs subis par une nation, cherchant sa route dans l'obscurité, ne pas hésiter, ne pas se tromper, ne pas balancer et aller tout droit vers la lumière, vers la science. (*Bravos et applaudissements prolongés.*)

« Est-ce qu'une société fondée sur de telles bases peut être en péril? Est-ce que vous pouvez rêver dans l'histoire un régime plus capable d'honorer le génie et le talent? Est-ce que vous pouvez imaginer une société plus respectueuse pour l'intelligence? Est-ce que vous avez jamais rencontré une démocratie aussi affamée de science, et qui fait passer avant tous les besoins cette grande faim intellectuelle, cet admirable amour de savoir, cette sainte curiosité qui est la noblesse, la grandeur et qui restera la marque historique de notre génération? (*Applaudissements.*)

« Eh bien, Messieurs, je me permets de le dire aux savants ici assemblés, à ceux d'entre eux qui hésitent encore : Rapprochez-vous de cette démocratie éprise de savoir, emportée par la sainte curiosité. Laissez-vous entraîner par ce courant qui ne vous portera

pas aux abîmes, qui vous portera vers le bien, vers l'harmonie sociale, vers la solution de tous les problèmes par la paix et par la confiance; laissez-vous porter par ce courant, laissez-vous aller à ces couches nouvelles.

« Ces terres-là sont jeunes, Messieurs, et les terres jeunes sont les plus fécondes. Les démocraties qui viennent de s'affranchir, qui sont encore chaudes de la lutte, qui sortent du champ de bataille, sont portées à méconnaître le passé; elles sont trop rapprochées de la servitude pour savoir démêler ce qu'il y a dans l'histoire de grand, de permanent, et la grande filiation qui plonge dans les entrailles du passé.

« Mais les démocraties arrivées comme la nôtre, rassurées, absolument rassurées sur les retours offensifs de l'ancien régime, ces démocraties-là, Messieurs, s'aperçoivent bien vite qu'elles ont des ancêtres, que l'histoire n'est qu'une filiation, qu'elles profitent à l'heure présente de l'héritage d'une longue accumulation de labeurs provenant des générations passées, et que les révolutions, au lieu d'être conçues comme des accidents arbitraires, sont tout simplement des dénoûments historiques. (*Vifs applaudissements.*)

« La démocratie contemporaine comprend cela; elle est toute prête à écouter vos leçons, toute prête à saluer pieusement, comme vous, dans les monuments ou dans les récits du temps passé, l'image vivante du vieux peuple de France et le génie impérissable de la patrie. (*Nouveaux applaudissements.*)

« Je le dis donc à tous, je le dis à ceux qui nous refusent encore leur confiance : Essayez, vous êtes les aînés de cette démocratie; instruisez-la!

« Elle vous payera en reconnaissance, avec cette promptitude, cette admirable facilité d'assimilation qui caractérise à un si haut degré notre race. Venez à cette démocratie, la plus ouverte, la plus intelligente de toutes les démocraties!

« Oui, Messieurs, il y a place pour tout le monde dans une République qui, au lendemain des crises les plus terribles, a trouvé, dans la conscience nationale, cette devise qui doit rester la nôtre :

« Le rachat de la patrie par le travail et par la science. » (*Double salve d'applaudissements.*)

A l'occasion de la cinquième session, un certain nombre de récompenses ont été décernées aux membres des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Officier de l'Instruction publique.

M. Léon Alègre, conservateur-fondateur du Musée-Bibliothèque de la ville de Bagnols (Gard). Officier d'académie du mois de décembre 1869.

Officiers d'Académie.

M. Achille Billot, artiste peintre, membre de la Commission de l'Inventaire des Richesses d'art du Jura et de la Société d'émulation du même département.

M. Buret, secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts de Caen.

M. Armand Cambon, président de la Société des Sciences, Agriculture et Belles-Lettres de Tarn-et-Garonne, membre de la Société archéologique du même département, conservateur du Musée de Montauban.

M. Félix Duboz, secrétaire du Comité d'organisation de l'exposition des Beaux-Arts de Tours [1].

[1] On trouvera à la fin du volume la liste générale des récompenses accordée depuis la création du Comité.

SECTION

DE

L'HISTOIRE DE L'ART

I

UN CHATEAU RENAISSANCE

DU DÉPARTEMENT DE LA MAYENNE.

A l'heure où l'Administration des Beaux-Arts se préoccupe avec tant de raison de formuler un code protecteur de nos richesses d'art, il m'a paru intéressant d'appeler l'attention sur un château du seizième siècle. Ce n'est pas que ce bijou d'architecture soit actuellement en péril : son propriétaire n'a pas conçu le projet de le détruire; loin de là. En amateur plein de goût, il songe plutôt à le restaurer avec art dans le style où il a été construit; notre province est donc assurée de ne rien perdre d'un monument dont elle est fière. Mais ce monument est trop peu connu. Quelques lignes de description permettront aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts d'apprécier la valeur de cet édifice.

Le département de la Mayenne et les départements voisins ne possèdent pas, croyons-nous, de monument comparable au château de Saint-Ouen. Ne voulant pas dépasser dans cette lecture le temps que le programme nous accorde (alors qu'il mériterait d'être l'objet d'une monographie spéciale), nous nous bornerons aujourd'hui à esquisser brièvement l'origine de ce château, et d'en donner la description succincte.

C'est dans l'important chartrier de l'antique abbaye de la Roë, fondée par Robert d'Arbrissel, mort en 1136, que nous trouvons mention, pour la première fois, d'une chapelle de Saint-Ouen. Dès le douzième siècle, cette chapelle dépendait de l'abbaye de la Roë, et, grâce aux aumônes, elle fut bientôt entourée d'un fief.

Le 1er août 1466, le prieur de Chemazé en fait aveu à la baronnie de Château-Gontier, et bientôt après la chapelle et le fief prirent assez d'importance pour y établir un prieur de l'abbaye de la Roë.

L'origine du prieuré est donc authentique, grâce aux documents conservés dans le chartrier de la Roë, chartrier dont la plus grande partie put échapper à l'incendie qui dévora l'abbaye pendant la Révolution. Recueillie à Craon, puis conservée pendant de longues années à la Bibliothèque de Château-Gontier, cette nombreuse collection de chartes (dont quelques-unes sont remarquables par leur dimension, leur admirable calligraphie et leurs précieuses enluminures) fait partie aujourd'hui des archives départementales à Laval.

Si la date de la fondation du prieuré est certaine, la date du château l'est moins. Le style et les détails d'une partie du château indiquent la fin de l'époque gothique; mais la tour quadrangulaire, la merveille de cet édifice, est du plus beau style Renaissance.

Les initiales G et L, répandues à profusion sur les frises et les corniches, selon l'usage de cette époque, indiquent que ce château appartenait à Guy Le Clerc de Goulaines, de la même famille que les Le Clerc de Juigné, dont les descendants habitent encore le pays.

Guy Le Clerc est cité par dom Morice, parmi les personnes qui composaient l'état de la maison de la reine Anne de Bretagne en 1506, avec le double titre d'aumônier et de conseiller de la Reine. Abbé de la Roë en 1493, il fut nommé évêque de Léon en 1514. Dans le catalogue des évêques de Léon, Guy Le Clerc est le cent quatrième évêque, mais il ne prit possession de son siége qu'en 1520, retenu à la cour par la reine Claude, qui lui avait voué, ainsi que sa mère, le plus vif attachement.

Aux obsèques de la reine Anne, en 1514, Guy Le Clerc figura à côté des plus grands dignitaires de l'Église. Se sentant gravement malade, il voulut revoir Saint-Ouen et y mourut en mai 1523.

La tradition attribue la création du domaine et la construction du château de Saint-Ouen à la reine Anne de Bretagne, qui l'aurait donné, avec sa munificence bien connue, à son conseiller et confesseur Guy Le Clerc. On a prétendu, au contraire, que Guy Le Clerc aurait fait bâtir Saint-Ouen pour sa souveraine.

A cette époque, l'abbaye de la Roë n'avait pas les ressources énormes et le revenu territorial considérable qui ont justifié depuis le vieux proverbe populaire :

De quelque côté qu'il vente,
L'abbaye de la Roe a rente.

Nous ne pouvons admettre cette thèse, que nous pourrions au besoin longuement développer.

Le château de Saint-Ouen a donc été édifié de 1493 à 1514, grâce à l'opulence, à la générosité et aux goûts artistes de la haute et puissante reine de France.

Après la mort de Guy Le Clerc, Saint-Ouen fut délaissé, Michel Richer et les autres abbés de la Roë n'y vinrent plus que rarement, et le château fut abandonné aux fermiers.

A la Révolution, déclaré bien national, il échappa à la bande noire et fut acheté par la famille Chevrollier, qui le posséda de père en fils jusqu'en juillet 1880, se contentant d'y faire les travaux les plus indispensables à sa conservation.

Aussi, sauf quelques écussons grattés, et quelques statuettes renversées par le temps ou les troubles révolutionnaires, Saint-Ouen est-il, intérieurement surtout, dans un état qui permettra à ses nouveaux propriétaires, le vicomte et la vicomtesse de Sèze, bien connus par leur amour des arts, de restaurer avec le goût le plus intelligent cette œuvre remarquable de la Renaissance.

A six kilomètres à peine de Château-Gontier, après avoir traversé la forêt de Valles et son vaste étang aujourd'hui desséché, avant d'arriver au village de Chemazé qui profile sur le ciel la flèche en ardoise de sa vieille église, on aperçoit les toits sombres et pointus, les hautes et massives cheminées de Saint-Ouen.

L'ancien chemin passait devant la façade du château ; la route stratégique, qui conduit en droite ligne de Château-Gontier à Chemazé, fait arriver les visiteurs par la façade opposée, percée seulement de quelques croisées et de quelques lucarnes d'un style sévère et froid qui ne fait pas pressentir les richesses prodiguées de l'autre côté du château. Aussi tous ceux qui visitent Saint-Ouen pour la première fois sont-ils éblouis et stupéfaits, surtout après la triste impression de l'arrivée.

En effet, il est impossible de rêver deux façades aussi disparates : l'une est celle d'un sévère manoir du quinzième siècle; l'autre, celle d'un château qui, malgré ses modestes proportions, peut rivaliser avec les plus beaux de la Renaissance, et partager la réputation des châteaux de Blois et de Gaillon.

Au centre de la façade s'élève une tour carrée de trois étages et ornée à ses angles de colonnes accouplées variant à chaque étage

leurs moulures, leurs cannelures et leurs torsades. Quatre frises couvertes des chiffres G L, d'oiseaux, de coquilles et de roues, divisent en hauteur la tour, reliant d'un angle à l'autre les chapiteaux des colonnes.

Le fenêtrage de cette tour suit les évolutions de l'escalier, ce qui donne à l'extérieur une originalité très-marquée et accuse la disposition intérieure. Partout, l'ornementation la plus délicate et les détails ciselés avec l'art le plus exquis.

Cette tour, dont les moindres sculptures peuvent être comparées aux plus belles décorations de cette époque, se termine par une plate-forme avec balustrade et galerie à jour; cette plate-forme ne devait pas être primitivement couverte, la forme et les détails de la balustrade l'indiquent. Mais on a dû s'apercevoir bien vite des graves inconvénients de cette terrasse à l'italienne, sous l'inclémence de notre climat, et l'infiltration des pluies et des neiges retenues par la balustrade a rendu nécessaire l'exécution de la toiture d'ardoise, toiture qui doit dater d'une époque très-peu postérieure à la construction de la tour.

Tout en faisant remarquer que cette toiture n'est pas d'un bon style, nous pensons que l'architecte chargé de la restauration du château hésitera à la faire disparaître.

A la hauteur du premier étage, une tourelle en encorbellement, des plus élégantes, terminée par un dôme surmonté d'une lanterne ajourée, se soude à la tour carrée de la façon la plus heureuse, et permet d'accéder à la partie supérieure de la tour carrée. Là le style n'est plus aussi pur, et l'architecte éminent qui en a conçu le plan, a su trouver les combinaisons les plus savantes pour entremêler les ornements gothiques et ceux de la Renaissance.

Il est facile de constater que la tour quadrangulaire n'est pas de la même époque que le reste du château. Nulle part les assises de pierre et la mouluration ne se correspondent. Aussi a-t-il fallu pour adapter la tour Renaissance à la façade gothique une science profonde.

M. Beignet, architecte, chargé avec M. Magne de restaurer l'hôtel Pincé à Angers, et qui a visité plusieurs fois Saint-Ouen avec nous, a constaté, ce que l'on n'avait pas encore fait observer, que la façade de Saint-Ouen a été édifiée à deux époques différentes, de même que l'hôtel Pincé. Il faut un œil exercé pour distinguer que

Saint-Ouen n'a pas été construit du même jet, tant la transition entre les deux styles est habilement ménagée. Les croisées à meneaux avec doubles croisillons ou traverses, et les importantes lucarnes ornées de frontons et de clochetons à jour, d'une forme que l'on trouve dans les édifices gothiques espagnols, sont d'une richesse inouïe; des statuettes de saints et de saintes existaient dans les niches des pilastres; malheureusement presque toutes sont détruites. Pénétrons maintenant, par la porte de la tour, dans l'intérieur du château. Cette porte, de petite dimension, est surmontée d'un écusson mutilé aux armes de France et de Bretagne, soutenu par deux anges agenouillés, sculptés en ronde bosse; on voyait aussi sur les vitraux d'une des fenêtres une inscription B. M. de Rota (*Beata Maria de Rota*). — L'abbaye de la Roë était placée sous le patronage de la Vierge Notre-Dame de la Roë. Ce vitrail a disparu depuis plus de trente ans, ainsi que celui représentant une jeune et gracieuse femme en pied, avec cette légende en lettres gothiques : *Anne de Bretagne.*

Au rez-de-chaussée : deux grandes salles avec deux cheminées monumentales; l'une avec des ornements gothiques ayant au centre une niche vide et surmontée d'un riche dais très-habilement fouillé; l'autre, plus importante, est surchargée d'ornements. La large frise au-dessous du linteau où des chimères, des oiseaux et des dauphins se combinent avec les rinceaux et les feuillages, est sculptée avec une grande délicatesse. Le manteau de la cheminée au-dessus de l'entablement est divisé en trois compartiments séparés par des pilastres; dans celui du milieu deux anges, dont le dessin laisse à désirer, soutiennent d'une main un écusson où les armes ont encore disparu, et de l'autre relèvent les draperies d'un baldaquin; les deux autres compartiments contiennent un G et un L décorés de profils de fruits et de fleurs.

Quelques croquis d'après ce remarquable édifice en diront plus que notre texte.

Gravissons maintenant l'escalier, qui fait oublier par sa belle disposition et sa décoration d'un goût parfait son enveloppe extérieure. L'architecte, dans cette tour, a déployé toutes les ressources de son imagination et, comme dans toutes les habitations seigneuriales à partir du quatorzième siècle, donné une apparence de grand luxe à cet escalier. Les angles de la tour carrée ont servi de motif

à des voûtes à nervures; la main courante est sculptée dans l'élégant noyau (autrefois couvert d'un semis d'hermine et de fleurs de lys) formant l'axe de l'escalier, et se termine par une voûte en caissons d'une grande distinction.

Une porte jumelle séparée par une colonnette, encadrée dans une voûte à anse de panier avec une petite statuette d'enfant très-finement exécutée.

Cette porte donne accès dans les vastes pièces du premier étage aux solives sombres et aux grandes cheminées en pierre blanche. Sur l'une d'elles, on remarque encore au centre du coffre, entre deux colonnes ornées, un semis de roues et de G. L., et un joli fronton où trois enfants soutiennent une couronne.

Sur la voûte de la chambre appelée Chambre de la Reine, les nervures s'enlacent, se croisent et retombent en pendentifs terminés par des écussons et les chiffres de Guy Le Clerc.

Il y a quelques années, au-dessous du dallage de cette chambre, on découvrit une cachette où restèrent, dit-on, longtemps des religieux de la Roë traqués par des calvinistes qui ravageaient le pays en 1526.

Pour compléter cette description, il faudrait encore bien des pages, mais puissions-nous, par ces quelques lignes, avoir attiré l'attention des artistes sur ce monument peu connu, et éveillé en eux le désir de venir l'étudier et le visiter.

Quel est l'éminent artiste qui a construit la partie Renaissance de Saint-Ouen? Cette fois encore, comme presque toujours pour les monuments de cette époque, nous manquons de documents authentiques. Les archives départementales n'ont pas relevé le nom du maître d'œuvre qui, sous les ordres de la reine Anne, a tracé le plan de l'édifice et fouillé la pierre de ses parois. Un monogramme composé de deux lettres enlacées qui peuvent être un J et un L décore la rosace d'un pendentif de l'escalier dont nous avons parlé. Il serait bien étrange que ce fût la signature de l'artiste. Toutefois le nom de Jean de Louen étant mentionné par Émeric David dans sa liste des architectes et sculpteurs qui travaillèrent en France de 1511 à 1530, il s'est rencontré plus d'un archéologue de notre région pour attribuer le château de Saint-Ouen à cet artiste. Aucune preuve ne milite jusqu'à ce jour en faveur de cette opinion.

Au surplus, n'oublions pas que les hommes les plus éminents ont travaillé pour la reine Anne : Michel Colombe fut l'un de ses

sculpteurs, et le tombeau des ducs de Bretagne, érigé primitivement en 1507 dans la chapelle des Carmes, et que l'on admire aujourd'hui dans la cathédrale de Nantes, donne la mesure du génie de ce maître français.

Saint-Ouen ne serait pas indigne de son ciseau. C'est tout ce que nous pouvons dire en ce moment, laissant à d'autres plus heureux que nous l'honneur de vous révéler un nom trop longtemps cherché, à moins qu'une bonne fortune inespérée nous mette en mesure d'apporter, à une session prochaine, le mot de l'énigme devant votre assemblée.

Tancrède Abraham,

Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, conservateur du Musée de Château-Gontier, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne.

II

LE BRONZINO

DU MUSÉE DE BESANÇON.

I

Le Musée de peinture de Besançon compte parmi ses notables richesses le plus important tableau d'Angiolo Bronzino qui existe en France [1]. C'est une *Déposition de la Croix*, peinte sur bois, dont voici la description sommaire [2] :

[1] *Catalogue des Musées de Besançon*, par J. F. Lancrenon, 6e édition, revue et augmentée par Auguste Castan, 1879, p. 20, n° 50.

[2] Une gravure faite d'après ce tableau a paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*, livraison du 1er novembre 1881.

Le tableau mesure en hauteur $2^m,68$, en largeur $1^m,73$; sa partie supérieure est cintrée. Au premier plan, la Vierge assise tient sur ses genoux et contemple avec douleur le corps inanimé du Christ, qui vient d'être descendu de la croix ; un jeune homme accroupi soutient pieusement le torse de Jésus, tandis que la Madeleine, à genoux et éplorée, prête ses mains pour recevoir les pieds du Sauveur. Au second plan interviennent deux anges, l'un pour retenir un pan du linge qui entoure le milieu du corps de Jésus, l'autre pour porter le calice d'amertume. Derrière la Vierge, une jeune femme, richement vêtue, ouvre les bras avec tristesse. A la droite de celle-ci, quatre autres jeunes femmes témoignent, par des attitudes diverses, de leur profond chagrin. Du côté opposé, trois hommes paraissent plongés dans la douleur : le plus en vue est Joseph d'Arimathie, vieillard à barbe blanche, qui tient d'une main les clous ayant servi au crucifiement et de l'autre les tenailles dont il a usé pour les extraire. Dans le ciel voltigent des anges qui exaltent les instruments de la Passion : au centre est celui qui porte la lance et le roseau muni d'une éponge ; deux autres s'envolent avec la colonne, et deux planent avec la croix. L'horizon est formé par de lointains sommets qui se confondent presque avec l'azur du ciel. Sur une pierre où s'appuie la main droite de la Madeleine, pour supporter l'un des pieds du Christ, le peintre a tracé une signature ainsi conçue :

OPERA
DEL BRONZINO
FIORENTINO.

Cette page de grande peinture est d'un dessin magistral : sa couleur, un peu froide, a pour note dominante ce bleu d'outremer dont Bronzino se faisait un luxe d'abuser.

Avant d'appartenir aux Granvelle, ce tableau fut possédé par les Médicis. Vasari en témoigne dans sa *Notice sur Bronzino*, à propos de l'oratoire que le duc de Florence Cosme de Médicis avait fait organiser, dans le palais de la Seigneurie, pour sa femme Éléonore de Tolède. « Sur le tableau d'autel de cet oratoire, dit Vasari, était peint à l'huile un Christ descendu de la croix et reposant sur le giron de sa Mère ; mais ce tableau fut déplacé, par ordre du duc Cosme, pour être envoyé, comme un cadeau raris-

sime, à Granvelle, l'homme le plus considérable qui fût alors dans l'entourage de l'empereur Charles-Quint. Pour remplacer ce tableau, l'artiste lui-même en a fait une répétition que l'on a mise sur l'autel entre deux peintures, non moins belles, qui représentent d'une part l'ange Gabriel et de l'autre la Vierge recevant l'Annonciation. Au lieu de ces deux panneaux, à l'époque où le retable primitif fut enlevé, on voyait un Saint-Jean Baptiste et un Saint Cosme : ceux-ci furent mis en garde-robe lorsque la duchesse, ayant désiré d'autres sujets, fit faire les deux nouvelles peintures accessoires [1]. »

Le second exemplaire du retable, ainsi que les deux panneaux représentant ensemble l'*Annonciation de la Vierge*, sont au *Musée des Offices*, à Florence [2]. J'ai pu récemment les y examiner, et je me suis attaché à comparer la *déposition de la croix* que possède Florence avec le même tableau de première facture qui appartient à la ville de Besançon. Le résultat de cette comparaison est tout à l'avantage du morceau qui nous a été légué par les Granvelle. Ici, pour me servir des expressions de M. Paul Mantz, « le dessin, très-simple en apparence, est serré et fort ; le modelé est rigoureusement exact dans ses abréviations savantes [3] ». Au contraire, dans la répétition de Florence, le dessin manque de largeur et de hardiesse, le modelé est d'une complication qui le rend grêle ; tous les détails trahissent l'indécision et le tâtonnement ; la coloration des ombres est ocreuse, et l'outremer a été tellement ménagé, que

[1] « Nella tavola di questa cappella, fatta a olio, che fu posta sopra l'altare, era Cristo deposto di croce in grembo alla Madre ; ma ne fu levata dal duca Cosimo per mandarla, come cosa rarissima, a donare a Granvela, maggiore uomo che già fusse appresso Carlo V imperatore. In luogo della qual tavola ne ha fatto una simile il medesimo, e postala sopra l'altare in mezzo a due quadri non manco belli che la tavola ; dentro i quali sono l'Angelo Gabriello e la Vergine da lui Annunziata. Ma in cambio di questi, quando ne fu levata la prima tavola, erano un san Giovanni Batista ed un san Cosimo, che furono messi in guarda-roba quando la signora duchessa, mutato pensiero, fece fare questi altri due. » (Vasari, *Accademici del disegno, e prima del Bronzino : Vite*, edit. G. Milanesi, 1857, t. XIII, p. 162-163.)

[2] *Déposition de la croix*, n° 158 ; *Annonciation de la Vierge*, n°s 52 et 54. Ces deux derniers morceaux ont été gravés par F. Poletti pour la *Galerie de Florence*, publiée avec un texte français d'Alexandre Dumas : 1841 et ann. suiv., pl. LXXIV.

[3] *Histoire des peintres de toutes les écoles : École florentine*, par Ch. Blanc et Paul Mantz ; *Bronzino*, par Paul Mantz.

la Vierge est habillée de gris. Vasari qualifie néanmoins cette répétition de « très-belle peinture et digne d'un tel lieu [1] », c'est-à-dire du palais des Médicis. Ce jugement ne semble pas avoir été ratifié par nos contemporains, car la *Déposition de la croix* du Musée des Offices est à peine remarquée dans une salle que l'on a dédiée au Barroccio. Le prototype que possède Besançon n'aurait certes pas été à ce point dédaigné, et Florence même le classerait parmi les œuvres importantes de Bronzino. A quoi tient cette différence de valeur entre ces deux exemplaires originaux de la même composition? C'est ce que j'essayerai d'expliquer au moyen de documents recueillis à Florence [2] et à Besançon sur chacun de ces exemplaires

II

Par une dépêche en date du 12 août 1545, Cosme de Médicis, duc de Florence, envoyait à son majordome des ordres qui peuvent se résumer ainsi : 1° faire partir l'ingénieur Camerini [3] pour Besançon, où il se mettra gratuitement au service de M. de Granvelle, à l'effet d'opérer le dessèchement de certains marais existant dans les propriétés de ce seigneur ; 2° presser l'exécution du cadre de la peinture que le Bronzino a exécutée pour l'oratoire de la duchesse, afin qu'on l'expédie également à Besançon, à M. de Granvelle, pour la décoration d'une chapelle qu'il a fait faire nouvellement ; 3° commander d'urgence quarante flacons de gros verre, chacun de la contenance de cinq bouteilles, les remplir de vin grec et les adresser à M. de Granvelle, qui a le désir de les avoir à Bruxelles [4].

[1] « ...che certo è pittura bellissima e degna di quel luogo. » (Vasari, *id.*, *ibid.*, p. 165.)

[2] Les deux lettres de Lorenzo Pagni, qui constituent la meilleure part de ma récolte à l'*Archivio di Stato* de Florence, m'ont été indiquées et communiquées, avec le plus gracieux empressement, par M. Gaetano Milanesi, l'éminent commentateur de Vasari. J'ai dû également nombre d'indications utiles à mon savant et aimable compagnon de voyage, M. Eugène Müntz, l'historien des arts à la cour des papes.

[3] Une notice sur l'ingénieur Giambattista Camerini se trouve parmi les *Biografie di ingenieri militari italiani* de Carlo Promis. (*Miscellanea di Storia Italiana*, t. XIV, 1874.)

[4] Pièces justificatives, n° I.

La réponse du majordome, faite le même jour au secrétaire du prince, contenait en substance : 1° que l'ingénieur Camerini était prêt à partir pour Besançon; 2° que l'encadrement du tableau marchait bon train, et qu'il s'achèverait de telle sorte que la rapidité du travail ne nuirait en rien à sa perfection; 3° que les quarante flaçons de gros verre seraient prêts sous deux jours, et que l'on s'occupait des caisses nécessaires à leur emballage [1].

Une rectification arriva le lendemain de la part du secrétaire du prince : c'était à Bruxelles et non à Besançon que l'ingénieur Camerini devait aller se mettre aux ordres de M. de Granvelle. Rien n'était modifié quant à la destination du tableau; le prince avait été toutefois satisfait d'apprendre que l'on pressait l'achèvement du cadre, car il désirait que le tableau ne tardât pas plus que le vin grec à pouvoir partir [2].

Dix jours plus tard, le 22 août 1545, Bronzino, dans une lettre écrite au majordome, racontait que le duc de Florence l'avait entretenu de l'envoi de son tableau à M. de Granvelle [3] et de la question de remplacer cette peinture pour l'oratoire de la duchesse. Bronzino aurait eu l'idée de créer un nouvel ouvrage, mais le duc l'en avait détourné en lui disant : « Je veux une peinture identique avec la première, sans la souhaiter plus belle! » En conséquence, Bronzino priait le majordome de commander en toute diligence le panneau nécessaire à la reproduction de son œuvre. Cependant, le prince voulait que son peintre n'entreprît ce travail qu'après achèvement d'un portrait commencé [4].

Une douzaine de jours auparavant, Bronzino s'était plaint au majordome de n'avoir reçu qu'une quantité dérisoire de son outremer favori; il en avait requis pour le moins une demi-once, et du plus beau, sous peine d'être contraint de renoncer à servir son Excellence [5]. Pour que Bronzino s'exprimât sur ce ton, il fal-

[1] Pièces justificatives, n° II.

[2] *Ibid.*, n° III.

[3] Bronzino parle de l'expédition de son tableau en Flandre. Cette erreur de sa part s'explique par le fait que sur trois des envois destinés au garde des sceaux de Charles-Quint, deux (l'ingénieur et le vin grec) devaient aller jusqu'à Bruxelles, tandis que le tableau s'arrêterait à Besançon.

[4] Pièces justificatives, n° IV.

[5] Il Bronzino *à Pier-Francesco* Riccio, 9 agosto 1545, nel *Carteggio inedito d'artisti*, da Giov. Gaye, t. II, p. 329.

lait que la pénurie d'outremer lui tînt considérablement au cœur [1]. Habituellement, au dire de Vasari, son ami intime, il était doux de caractère et d'une aménité parfaite [2].

Des difficultés de cette nature se renouvelèrent-elles, ou bien le duc de Florence ajourna-t-il, par préférence pour d'autres travaux, l'entreprise d'une répétition du tableau envoyé à Granvelle? Quoi qu'il en ait été, huit ans s'écoulèrent avant que Bronzino se mît à l'œuvre pour reproduire sa *Déposition de la croix*. Cette circonstance était indiquée par Vasari [3]; mais elle se trouve positivement affirmée dans un article des comptes de la garde-robe du duc de Florence pour le mois de septembre 1553, article qui est ainsi conçu :

« Deux onces de bleu d'outremer confiées à maître Bronzino, peintre, pour le tableau de la chapelle de la duchesse, par ordre de son Excellence [4]. »

Le tableau original ayant été envoyé à Besançon [5], l'auteur n'eut

[1] Le bleu d'outremer, qui se préparait exclusivement alors par la calcination du lapis-lazuli, était tellement rare et cher, que les peintres ne se chargeaient pas de le fournir, et que les plus riches Mécènes eux-mêmes éprouvaient souvent de grandes difficultés à se le procurer. (*Nouvelles Archives de l'art français* : ann. 1877, p. 17, 112-116; ann. 1879, p. 178. Eugène Muntz, *Raphaël*, p. 59.)

[2] « È stato ed è il Bronzino dolcissimo e molto cortese amico, di piacevole conversazione, ed in tutti i suoi affari molto onorato. » (Vasari, *id.*, *ibid.*, p. 169.)

[3] « In questo medesimo tempo, fece la tavola che in palazzo fu messa nella cappella onde era stata levata quella che fu mandata a Granvela, che certo è pittura bellissima e degna di quel luogo. » (Vasari, *Vite*, edit. G. Milanesi, *Le Monnier*, 1857, t. XIII, p. 165.) En tenant compte de la place qu'occupe ce passage dans la biographie de Bronzino, il est clair que Vasari indique le second exemplaire de la *Déposition de la croix* comme ayant été contemporain de la *Résurrection* peinte par le même artiste, et comme ayant suivi de près la production du *Jésus aux Limbes*. Or le *Jesus aux Limbes* a été daté par son auteur, et on y lit le millésime 1552. Donc si Vasari affirme que la répétition florentine du tableau qui nous occupe est légèrement postérieure, à une œuvre datée de 1552 il déclare implicitement que cette répétition appartient à l'année 1553, et il est ainsi d'accord avec l'article que nous allons citer des comptes de la garde-robe du duc de Florence.

[4] « Onci due d'azzuro oltramarino consegnato a maestro Bronzino, pittore, disse per la tavola della cappella della duchessa, con ordine di Sua Eccellenza. » (*Conti della Guardaroba del duca Cosimo*, settembre 1553, lib. K. 27, p. 65; *Archivio del Palazzo Pitti in Firenze*.) — Je dois la communication de ce passage à M. le chevalier Ferdinando Soldi, archiviste de Sa Majesté au palais Pitti.

[5] Nous aurions voulu préciser le moment de l'expédition du tableau depuis Florence; mais notre désir n'a pu être satisfait, une lacune existant dans le registre où ce détail se serait rencontré. M. le chevalier Ferdinando Soldi a bien voulu nous

sous les yeux, pour le reproduire huit ans après, que sa maquette et des études partielles. On comprend ainsi l'indécision que trahissent la plupart des détails de la répétition florentine. Cette circonstance seule peut également expliquer comment la signature de l'artiste n'est pas absolument la même dans les deux exemplaires : en effet, l'adjectif FIORENTINO, qui suit le nom de Bronzino, est tracé en toutes lettres sur le tableau de Besançon, tandis qu'il affecte la forme abrégée FIOR. au bas de la reproduction qui appartient au Musée des Offices [1] ; et pourtant les deux signatures occupent identiquement la même place dans l'un et dans l'autre des deux tableaux.

Il résulte des indications qui précèdent que la *Déposition de la croix* du Musée de Besançon fut achevée dans le courant du mois de juillet de l'année 1545, et que sa supériorité sur son analogue de Florence s'explique par les huit années qui s'écoulèrent entre le départ de l'original et la production du second exemplaire.

III

Comment le duc de Florence fut-il amené à distraire de l'oratoire de sa femme une page de peinture qu'il aimait, pour en gratifier le garde des sceaux de l'empereur Charles-Quint ?

Ce cadeau ne pourrait étonner que ceux qui ignoreraient l'importance du rôle que joua Granvelle dans les hautes affaires dont son maître était le promoteur ou l'arbitre. « Granvelle, dit M. Gachard, était, selon l'opinion des juges les plus compétents, le premier homme d'État de son époque : sa prudence, sa dextérité dans le maniement des affaires, égalaient la connaissance qu'il avait des vues et de la politique des différentes cours de l'Europe. Jamais il n'était embarrassé, et dans les circonstances les plus critiques, il trouvait toujours quelque expédient pour en sortir. La modération formait le fond de son caractère : il était affable et

en informer dans les termes suivants : « Nel registro delle spedizioni fatte dalla corte del duca Cosimo in codest'anno 1545, mancano tutte quelle dal di 7 di giugno al di 27 di ottobre, essendovi rimaste in bianco le pagine dal numero 6 al numero 14. »

[1] G. Milanesi, *Note* à la page 163 du tome XIII de son édition de Vasari, 1857

courtois ; les ministres étrangers se louaient beaucoup des rapports qu'ils avaient avec lui. La confiance qu'il inspirait à Charles-Quint était sans bornes; l'Empereur ne faisait rien sans le consulter, et son opinion était celle qu'il suivait presque toujours : il y avait d'ailleurs une si grande conformité dans leur manière de voir, qu'il était rare qu'ils ne se trouvassent pas d'accord dans leurs appréciations et leurs conclusions. On ne pouvait reprocher au premier ministre que son désir d'amasser et d'enrichir sa famille ; il recevait volontiers les présents qu'on voulait lui faire..... Aussi, né pauvre, Granvelle laissa-t-il sa nombreuse postérité dans une brillante position de fortune..... [1]. »

Aucune dynastie n'était plus redevable que les Médicis à Charles-Quint et à son principal ministre.

Ces gros marchands, parvenus à une situation princière, avaient été plusieurs fois expulsés de Florence dont ils tendaient sans cesse à confisquer les libertés. Ils y étaient rentrés en 1530, sous la protection des lances impériales et en inaugurant un régime de proscriptions. Charles-Quint voulait que Florence relevât de son sceptre : il créa le titre de duc pour Alexandre de Médicis et l'en investit à condition qu'il épouserait Marguerite, sa fille naturelle. Moins d'un an après ce mariage, Alexandre était assassiné et remplacé par son cousin Cosme. Au pape Clément VII, qui s'était voué corps et âme à la fortune de ses neveux les Médicis, avait succédé Paul III, de la famille Farnèse, père de deux enfants, nés avant son entrée dans les ordres, et dévoré d'ambition pour l'avancement de cette progéniture. Bien que son petit-fils, Octave Farnèse, eût à peine treize ans, il demanda pour lui la main de la jeune veuve d'Alexandre de Médicis, et l'Empereur, qui désirait mettre la papauté dans ses intérêts, consentit à cette union. Le nouveau souverain de Florence, Cosme de Médicis, dut se contenter de la main d'Éléonore de Tolède, cousine germaine du fameux duc d'Albe. Entre les Médicis et les Farnèse, exista dès lors une rivalité dont l'empereur Charles-Quint fut l'objectif suprême. Les Médicis ambitionnaient de s'annexer le territoire de la république de Sienne, et cet État obéissait aux inspirations d'une

[1] *Biographie nationale de Belgique*, article Charles-Quint, par M. Gachard, t. III, col. 797-798.

aristocratie absolument acquise au parti impérial. Les Farnèse convoitaient Parme et Plaisance, qui appartenaient au domaine pontifical, mais dont le Pape ne pouvait disposer sans l'assentiment du suzerain de ces territoires, c'est-à-dire de Charles-Quint, possesseur du Milanais. Rien n'étonnera dès lors qu'il y ait eu assaut de politesses, de la part des deux familles rivales, envers l'homme dont un diplomate avait pu dire, dès 1530, que lui et le grand commandeur de Castille étaient « le tout de l'Empereur », qui ne faisait rien que par eux [1].

IV

Nicolas Perrenot de Granvelle, comme beaucoup d'autres hommes supérieurs, avait éprouvé la tentation d'être quelque peu prophète dans le pays de ses origines [2]. Il était né dans la petite ville d'Ornans, d'un père qui exerçait le notariat, mais avait eu au moins un maréchal ferrant parmi ses aïeux [3]. Lui-même s'était marié à Besançon, en 1513, avec Nicole Bonvalot, qui lui avait apporté quelque fortune et un rare dévouement. Sur quinze enfants issus de son mariage, dix étaient nés dans cette ville libre

[1] « Ledit seigneur de Grandvelles aveq Cosmes (le commandadeur mayeur) sont le tout de l'Empereur qu'il ne fait riens que par eulx; vous pourrés entretenir Grandvelles et ma dame Cosmes, et ayant ceulx pour vous, ne faictes nulle doubte de obtenir tout ce qu'il vous playra en ceste cour. » (*Mémoire de l'ambassadeur* Bellegarde *au duc de Savoie* Charles III; Augsbourg, septembre 1530 : *Mémoires et documents publiés par la Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève*, t. XV, 1865, p. 257.)

[2] A. Castan, *Monographie du palais Granvelle à Besançon*, dans les *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 4e série, t. II, 1866, p. 71-165, avec 4 planches; *l'Empereur Charles-Quint et sa statue à Besançon*, *ibid.*, t. III, 1867, p. 185-219; *Granvelle et le petit empereur de Besançon*, dans la *Revue historique*, t. I, 1876, p. 78-139.

[3] Ch. Duvernoy, *Notice sur les maisons de Granvelle et de Saint-Mauris-Montbarrey*, Besançon, 1839, in-8°. — Ad. Marlet, *la Vérité sur l'origine de la famille Perrenot de Granvelle*, Dijon, 1859, in-8°; *Note sur la généalogie des Perrenot de Granvelle*, dans les *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 4e série, t. I, 1865, p. 41-45. — « Nicolas Perrenot, mareschal, citien de Besançon », figure parmi les témoins du testament de Henri d'Orsans, seigneur de Lomont, passé à Besançon le 6 octobre 1494. (*Même recueil*, 5e série, t. II, 1877, p. 270.)

qui se gouvernait à la façon des républiques italiennes [1]. Or, il importait grandement au souverain de la Franche-Comté que la république bisontine vécût en communion de principes avec la province dont elle était la principale forteresse. Charles-Quint ne put donc qu'encourager son principal ministre à prendre dans la ville de Besançon une situation qui lui permettrait, par lui ou par les siens, de régenter cette petite république. Ce fut pour affirmer une telle situation que Nicolas Perrenot de Granvelle fit construire dans la ville libre un palais de riche et noble architecture. Cet édifice fut commencé en 1534 : la municipalité souveraine y coopéra comme à une entreprise d'embellissement public; on la vit successivement annuler une ruelle publique qui aurait coupé diagonalement le futur jardin du palais, puis autoriser Granvelle à prendre dans les forêts communales les bois nécessaires au bâtiment, exempter perpétuellement l'édifice et ses dépendances de toute imposition, concéder enfin un filet d'eau des fontaines publiques pour l'agrément de la maison [2].

Le bâtiment était achevé en 1540 : Granvelle ne résista pas au désir de le contempler. De Bruxelles, où était son maître, il dut alors se rendre à Worms, pour essayer de faire comprendre aux princes allemands assemblés les motifs impérieux qui leur imposaient le devoir d'oublier leurs discordes [3]. Il prit sa route par la Franche-Comté et s'arrêta deux jours à Besançon, le 5 et le 6 novembre 1540 [4]; il était accompagné de son fils aîné, âgé de vingt-trois ans, déjà nommé à l'évêché d'Arras et faisant preuve, en secondant son père, des qualités supérieures qui depuis rendirent célèbre le nom du cardinal de Granvelle.

Après la journée de Worms et la diète de Ratisbonne, Gran-

[1] *Mémoire de la nativité des enffans de Mgr Nicolas Perrenot* : pièce justificative n° 1 de ma *Monographie du palais Granvelle*.

[2] *Monographie du palais Granvelle*, déjà citée.

[3] « Et au mesme moys d'octobre (1540) partit de Bruxelles pour Bourgongne le seigneur de Grandvelle, pour dès là se treuver, de la part de Sa Majesté, à Wormes, à une journée que se tenoit entre les députez des princes de l'Empire, chrestiens et lutheriens : auquel lieu arriva le 22e du moys de novembre. » (J. DE VANDENESSE, *Journal des voyages de Charles-Quint*, édité par M. GACHARD dans le tome II de la *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, p. 162.)

[4] *Délibérations municipales de Besançon* : 5 et 6 novembre 1540.

velle suivit l'Empereur en Italie et eut à disculper ce monarque de la complicité qu'on lui imputait dans le récent assassinat de deux émissaires du roi de France. Le pape Paul III, venu à Lucques pour conférer avec l'Empereur, acceptait d'être l'arbitre de cette querelle que François Ier semblait chercher à Charles-Quint. L'Empereur voulut que son principal ministre se rendît à Bologne et ensuite à Rome, à l'effet d'éclairer pleinement la conscience du pontife. Cette mission retint Granvelle en Italie depuis le 24 septembre 1541 jusqu'au 23 janvier de l'année suivante. Il y travailla pour les Médicis, en réformant dans le sens de leurs intérêts le gouvernement de la république de Sienne [1]. Les Farnèse, qui attendaient de lui des services analogues, furent très-empressés à son égard. La femme d'Octave Farnèse, duc de Camerino, était la fille naturelle de l'Empereur et la petite-fille par alliance du Pape: elle favorisa de tout son pouvoir les démarches de Granvelle, et tint à ce que le principal ministre de son père conservât d'elle et des siens un durable souvenir. A cet effet, elle lui offrit un torse grec de Jupiter, œuvre colossale d'un ciseau célèbre, qui avait autrefois orné la vigne des Médicis à Rome. Granvelle ne voulut confier à personne le soin d'installer un morceau de cette importance : aussi le précieux torse attendit-il cinq ans avant de s'encadrer dans la cour du palais de Besançon. Les ambassadeurs des Ligues suisses, qui l'y virent le 15 avril 1575 [2], l'ont décrit dans les termes suivants : « Au milieu de l'atrium, ou large cour intérieure, se trouve une fontaine très-limpide, au centre de laquelle s'élève une colonne ; cette colonne sert d'appui à une sirène [3], qui laisse échapper de ses deux mamelles une eau très-abondante. Au sommet de cette colonne de pierre, se dresse une statue de marbre blanc, représentant un homme dont la barbe descend au-dessous

[1] Alessandro di Girolamo Sozzini, *Il successo delle rivoluzioni della città di Siena*, nel *Archivio storico italiano*, t. II, 1842, p. 22-25.

[2] *Itinéraire des députés suisses se rendant à la cour de Henri III, roi de France*, écrit en latin par Georges Cellarius, publié dans l'*Archiv fur Schweizerische Geschichte*, t. XIV, Zurich, 1864 : trad. franc., par G. Perrenet, dans les *Annales franc-comtoises*, t. III, p. 167-178.

[3] Cette sirène en bronze a été comprise, en 1785, dans l'ornementation de la fontaine dite *des Dames*, à l'un des angles de l'ancien palais de l'Intendance, aujourd'hui l'hôtel de la Préfecture du Doubs. (S. Droz, *Fontaines publiques de Besançon*, p. 284-285; Castan, *Besançon et ses environs*, p. 388.)

de la poitrine. Au pied de la statue, on lit cette inscription gravée en lettres d'or :

HANC NOBILEM IOVIS STATVAM DELICIAS OLIM
IN VINEA MEDICEORVM ROMÆ ILLVSTRISS. D.
MARGARETA AB AVSTRIA DVC. CAMERINI ANN.
M.D.XLI GRANVELLÆ CVM IBI TVM CÆSARIS
VICES AGERET DONAVIT QVI EAM VESVNTIVM
TRANSTVLIT ET HOC LOCO POSVIT ANNO
M. D. XLVI.

Traduction : « Cette noble statue de Jupiter, qui embellissait jadis la vigne des Médicis à Rome, fut donnée, en 1541, par l'illustrissime dame Marguerite d'Autriche, duchesse de Camerino, à Granvelle, alors représentant de l'Empereur à Rome, qui transféra cette figure à Besançon et la plaça en cet endroit l'an 1546. »

Ce torse de Jupiter séduisit Louis XIV, lorsqu'il vint, en 1683, visiter pacifiquement la province qu'il avait militairement conquise onze années auparavant, et l'héritier des Granvelle, qui songeait alors à devenir gouverneur de la Franche-Comté, se crut obligé d'inviter le monarque à dépouiller au gré de son bon plaisir le palais de Besançon. Ce fut ainsi que le Jupiter donné par les Farnèse alla décorer les jardins de Versailles, pour devenir ensuite, ce qu'il est aujourd'hui, l'un des beaux antiques de la collection nationale de France [1].

V

L'inscription que nous avons reproduite indiquait l'année 1546 comme date de l'installation du Jupiter dans la cour du palais Granvelle. Mais c'était dans l'automne de 1545 que le garde des sceaux de Charles-Quint avait marqué la place que l'on devait faire occuper à cette figure. Granvelle commençait alors à dépasser la soixantaine : le travail prodigieux auquel il se livrait l'avait prématurément usé; tributaire, comme son maître, des attaques

[1] Dunod, *Histoire du comté de Bourgogne*, t. I, p. 161, 165 et 166; Castan, *Monographie du palais Granvelle*, dans les *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 1866, p. 90 et 139.

de goutte [1], il souffrait aussi du foie [2] et avait une disposition à l'hydropisie [3]. Il prévoyait que sa carrière ne serait plus désormais très-longue : aussi voulut-il, durant le congé qu'il avait obtenu, mettre par écrit ses dispositions testamentaires. Nicole Bonvalot partagea cette pensée de son mari, et les deux époux, dans le palais de Besançon, dictèrent chacun séparément à l'évêque d'Arras, leur fils, un acte de volontés dernières portant la date du 28 septembre 1545 [4].

La seconde clause de ce testament de Nicolas Perrenot est ainsi conçue : « *Item*, je eslis la sépulture de mon corps en l'église conventuale des frères Nostre-Dame des Carmes en la cité de Besançon, dessoubs ou auprès de la chappelle que moy et ma très-chière femme dame Nicole Bonvalot y avons construit [5]... »

Cette église des Carmes faisait pour ainsi dire corps avec le palais des Granvelle, et le garde des sceaux de Charles-Quint dut tenir à ce que l'emplacement de sa sépulture y fût marqué par une œuvre d'art digne de la grande mémoire qu'il voulait laisser parmi ses compatriotes. Les Farnèse avaient enrichi le palais d'un magnifique torse de Jupiter : les Médicis ne pouvaient faire moins à leur tour que de fournir un retable de grande allure à la chapelle funéraire du premier ministre de l'Empereur.

En effet, Cosme de Médicis avait obtenu, depuis deux ans, la restitution des forteresses de Florence et de Livourne, occupées auparavant par des troupes espagnoles : Granvelle n'avait pas été étranger à ce résultat, et le duc de Florence comptait encore sur

[1] « Par ce moyen (de deux ouvertures en chaque jambe par cautères potentiaux), feu monsieur de Grandvelle, que Dieu absoille, se fit quicte des douleurs de la goutte, et avec peu d'incommodité, se purgeant la nature par là, se prorogea la vie de plus de dix ans. » (*Lettre du cardinal* DE GRANVELLE *à* VIGLIUS, Scey, 28 mars 1565 : Mss. Granvelle, *Mémoires*, t. XVII, folio 125, verso.)

[2] *Dépêche des ambassadeurs vénitiens* MOROSINI *et* BADOER, 7 juillet 1550, citée par M. GACHARD, dans son article CHARLES-QUINT de la *Biographie nationale de Belgique*, t. III, col. 797.

[3] « Touchant ma disposition, je me trouve mieulx, grâce à Dieu, du vertige et enflure des jambes, et de tous aultres accidents ; et seullement reste que je ne puis achever de me faire encores quicte de l'accident que j'ay heu entre les jambes. » (*Minute d'une lettre de* GRANVELLE *à son fils l'évêque* D'ARRAS, Besançon, 18 avril 1547 : *Recueil Chiflet*, à la Bibliothèque de Besançon.)

[4] D. Prosper LÉVÊQUE, *Mémoires pour servir à l'histoire du cardinal de Granvelle*, t. II, p. 245-246.

[5] Bibliothèque de Besançon : *Recueil Chiflet*.

son appui pour être compris, en même temps qu'Octave Farnèse, dans la distribution prochaine des colliers de la Toison d'or. Ainsi s'explique l'empressement que mit le duc Cosme à se priver, en faveur de Granvelle, de l'une des œuvres distinguées du peintre qu'il aimait le plus.

Lorsque Granvelle s'était mis en route pour la Franche-Comté, il ne projetait pas d'y passer plus de quinze jours [1]. Comme il y demeura plus de cinq semaines, on pourrait croire que l'attente du cadeau parti de Florence ne fut pas étrangère à la prolongation de son séjour. Dès le 12 août 1545, Cosme de Médicis insistait pour que le cadre en voie d'exécution s'achevât le plus promptement possible, afin que la peinture pût être dirigée en hâte sur Besançon. Or, Granvelle arrivait le 24 août dans cette ville [2] et ne l'avait pas encore quittée le 28 septembre [3]. Il y a donc lieu de penser qu'il put être témoin du déballage de l'œuvre de Bronzino. L'expédition paraissait en avoir été faite un peu hâtivement, car le tableau se trouva taché en plusieurs endroits par la poix-résine ayant servi à mastiquer la caisse d'emballage [4].

De Besançon, Granvelle gagna les Flandres pour y être, sous les auspices de son maître, le principal négociateur d'un traité de paix entre les couronnes de France et d'Angleterre [5]. Là il dut

[1] « Je faiz mon compte de demeurer quinze jours en Bourgoingne, si d'adventure on ne me rappelle plus tost. » (*Lettre de* Granvelle *à Jean* de Saint-Mauris, *son beau-frère*. Worms, 6 août 1545 : *Papiers d'État du cardinal de Granvelle*, édit. Ch. Weiss, t. III, p. 179.)

[2] « *Du lundi jour de feste Saint-Bartholomey*, xxiiiie *d'aost* 1545. — Aujourd'huy est arrivé en ceste cité monsieur de Grantvelle, au devant duquel sont estez messieurs les Gouverneurs, Vingt-huict et bonne partie des citoyens : auquel et à monsieur d'Arras a esté fait présent pour la part de la dite cité. » (*Délibérations municipales de Besançon.*)

[3] Le testament que dicta le garde des sceaux de Charles-Quint, précisément à cette date, se termine par la formule que voici : « Faict et passé en la cité imperiale de Besançon et en madicte maison devant l'église parrochiale dudict Sainct-Mauris, le vingt-huictiesme de septembre de l'an mil cinq cens quarante-cinq. *Ainsi signé :* N. Perrenot. »

[4] *Lettre de Claude* de Chavirey *au cardinal* de Granvelle (Salins, 3 juillet 1572), citée plus loin.

[5] Cette négociation s'ouvrit à Bruges, le 7 novembre 1545. « Furent commis, de la part de Sa Majesté, pour ouyr les parties, débatre leurs différends et en faire rapport à Sadicte Majesté, les seigneurs de Grandvelle, Pract et président Schore, lesquels se treuvoient journellement en court, en une chambre où venoient les ambassadeurs de France et après ceulx d'Angleterre ; et le soir lesdicts sei-

trouver à la fois l'ingénieur Camerini et les quarante flacons de vin grec, partis de Florence pour Bruxelles, tandis que le tableau de Bronzino était expédié à Besançon. En remerciant Cosme de Médicis de sa triple gracieuseté, Granvelle put lui annoncer comme résolue sa promotion dans l'ordre de la Toison d'or [1].

VI

Cependant, la chapelle où l'on avait installé le tableau n'était plus en harmonie d'importance avec la situation que Granvelle avait conquise. S'il s'était permis de désapprouver l'entrée en campagne de Charles-Quint contre les protestants de l'Allemagne [2], du moins, après la victoire remportée par son maître à Mühlberg, ne put-il se refuser au rôle d'intermédiaire des réconciliations que désiraient les princes vaincus et les villes soumises. Les cadeaux qu'il reçut à cette occasion furent, au dire des contemporains, l'équivalent d'un puits d'or [3]. Granvelle put donc, sans être indiscret envers ses héritiers, prendre la résolution de faire construire un nouvel édifice funéraire. En conséquence, le

gneurs faisoient rapport à Sadicte Majesté. » (Jean de Vandenesse, *Journal*, édit. Gachard, p. 313.)

[1] Vingt-deux colliers vacants furent, en effet, attribués dans le chapitre de la Toison d'or tenu à Utrecht, le 17 janvier 1546. La liste de ceux qui y furent promus se terminait ainsi :

« [illegible]tavio Farnèze, duc de Castro ;
« [illegible] Cosme de Médicis, duc de Florence. »

(Jean de Vandenesse, p. 329.)

[2] « Et quant à ladicte emprinse (de Sa Majesté en Saxen), sur ma foy, plus je y pense, plus il me semble qu'elle est hazardeuse, tant pour le peu de fondement que Sa Majesté peult faire en l'assistance du Roy des Romains et aussi du duc Mauris, mesme selon ce que contiennent vos dictes lettres, que pour la faulte d'argent et autres raisons et considérations y mentionnées : tant y a qu'il en fault actendre ce qu'il plaira à Dieu en ordonner, et espère qu'il aydera à Sadicte Majeste pour son service, comme à la vérité il est très-requis; et puisque avez fait ce qu'a esté en vous de remonstrer les difficultez, il faudra en actendre ce qu'il luy plaira en ordonner. » (Granvelle *à son fils l'évêque* d'Arras : Besançon, 23 mars 1547; suppl. aux mss. Granvelle, *Recueil Chiflet*.)

[3] « È fama che in questi accordi di Germania habbi guadagnato un pozzo d'oro. » (*Relation de l'ambassadeur vénitien Alvise* Mocenigo, cité par M. Gachard : article Charles-Quint, col. 798, note 7.)

18 novembre 1549, il passa marché avec un maître maçon, qui faisait également fonction d'architecte, pour la bâtisse d'une chapelle neuve, qui s'adapterait au flanc d'aval de l'église des Carmes et communiquerait avec cet édifice, tant par une ouverture biaise permettant de voir le maître-autel, que par une porte percée sous le jubé. La voûte se composerait de deux sections à compartiments, dont les retombées porteraient sur des colonnes engagées. Douze piédestaux en pierre, répartis intérieurement sur les deux flancs, supporteraient un pareil nombre de statues de saints. L'idée primitive était d'éclairer la chapelle, depuis son extrémité orientale, au moyen d'une grande fenêtre subdivisée par trois arcatures : l'autel, long de sept pieds, aurait eu ainsi une verrière pour retable. Mais on jugea bientôt que cet emplacement convenait mieux qu'aucun autre à la peinture venue de Florence : aussi la grande fenêtre fut-elle éliminée du projet; on la remplaça par deux fenêtres à menaux et à arcatures rondes, percées dans le flanc occidental de la chapelle. Un charnier dut exister sous le sol pour recevoir les sarcophages des membres de la famille de Granvelle. Il fut stipulé enfin que cette chapelle, du prix de dix-sept cents francs, serait achevée deux ans après la date du marché passé pour sa construction [1].

Au moment où Granvelle ratifiait cet acte [2], neuf mois et neuf jours seulement le séparaient du terme de sa carrière. Il mourut, en effet, à Augsbourg, le 27 août 1550 [3] : de sorte que son corps, ramené à Besançon, dut attendre plus d'un an, dans l'une des salles basses du palais, l'achèvement de la construction commandée pour le recevoir [4]. Quelques jours avant de l'y transférer solennel-

[1] Cette chapelle, absolument dévastée, sert aujourd'hui de logement et de magasin à un boulanger, qui a pour cave la crypte sépulcrale des Granvelle. (Castan, *Monographie du palais Granvelle*, dans les *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 1866, p. 80.)

[2] Nous publions ci-après (*Pièces justificatives*, n° V) le texte de ce marché.

[3] « Charles-Quint donna à l'évêque d'Arras les charges qu'occupait son père; l'ayant appelé, il lui dit avec bonté : « J'ai plus perdu que vous, car j'ai perdu un « ami tel que je n'en trouverai plus de semblable; vous, si vous avez perdu un « père, je vous reste pour vous en tenir lieu. » (Gachard, art. Charles-Quint de la *Biographie nationale de Belgique*, t. III, col. 799.)

[4] A. Castan, *Monographie du palais Granvelle*, dans les *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 4e série, t. II, 1866, p. 80.

lement, on plaça le tableau florentin dans la chapelle [1], et celle-ci fut bénite, le 6 décembre 1551, par l'auxiliaire du siége métropolitain de Besançon, François Simard, évêque de Nicopolis, docteur et ancien professeur de la Sorbonne parisienne [2].

La *Déposition de la croix* de Bronzino occupa cette place jusqu'au jour où l'orage révolutionnaire fit le vide dans les tombeaux et proscrivit les images des sanctuaires. Expulsé comme ses analogues, le tableau qui nous occupe s'abrita dans les bâtiments de l'ancien collége; il y fut négligé et même maltraité : aussi quand la ville voulut, en 1834, le prendre comme pierre angulaire de son Musée naissant, fallut-il y faire des réparations considérables. Le peintre Lancrenon s'acquitta de cette tâche avec autant d'intelligence que de discrétion [3].

VII

Dans son testament du 28 septembre 1545, Nicolas Perrenot de Granvelle avait fait inscrire, en faveur de l'église de son lieu d'origine, deux dispositions ainsi formulées : « *Item*, je ordonne

[1] « Cette chapelle a de longueur sept toises de Roy et vingt-trois pieds de largeur, et la voûte d'icelle a sous clef trente-deux pieds de hauteur. C'est dans cette chapelle où l'on voit les statues en pierre blanche de saint Nicolas, archevêque de Myre, patron du seigneur fondateur, dont la teste est représentée après nature par celle de la même statue; comme à l'opposite d'icelle est la statue de saint Antoine, abbé, patron du cardinal Antoine Perrenot de Grandvelle, la teste duquel est aussi figurée après nature par celle de la statue. On voit aussi dans la même chapelle le riche tableau peint de la main de Bronzino, fameux peintre de Florence. » (André DE SAINT-NICOLAS, *Note manuscrite sur l'église des Grands-Carmes de Besançon.*)

[2] Au commencement et à la fin d'un volume intitulé : *Petri* LOMBARDI *sententiarum sextus* Basileæ, Petr. de Langendorf, 1516, in-fol., goth., SIMARD a consigné les indications suivantes : « Sum Francisci SYMARD, regentis in collegio Calviaco, aliàs parve Sorbone : emptus 1521, ultimo julii. » — « Incepi legere *Sententias*, 1521, die 22 octobris, in collegio Calvi. » Voir en outre : A. CASTAN, *les Évêques auxiliaires du siége métropolitain de Besançon*, dans les *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 5e série, t. I, 1876, p. 472.

[3] Je ne m'arrêterai pas à contredire les renseignements fantaisistes donnés sur l'état de ce tableau par M. le comte Clément DE RIS. (*Les Musées de province*, t. II, p. 39.) J'aurais trop beau jeu de prendre à partie un livre dans lequel, pour tout ce qui concerne Besançon, il y a presque autant d'erreurs que de mots. D'ailleurs, à propos du Fra Bartolommeo de notre cathédrale, j'ai déjà donné un échantillon de la façon d'observer et de décrire qui est particulière à l'auteur. (*Mé-*

estre employez mil frans pour la restauration et édification de la chapelle de Sainct-Anthoine en l'église parrochiale d'Ornans, où feurent mes père et mère, ausquelz Dieu face mercy, sont inhumez... *Item* je ordonne aultres mil frans pour la réparation de ladite église parrochiale d'Ornans [1]... »

Par un scrupule de conscience qui honore sa mémoire, Granvelle n'avait pas voulu amplifier son domicile funéraire sans accroître également celui de ses auteurs. Il s'était donc engagé envers les paroissiens d'Ornans à reconstruire le chœur de leur église, en stipulant que les restes mortels de son père et de sa mère y reposeraient sous « une tombe eslevée [2] ». Dans son second testament, daté du 5 janvier 1550, il recommandait très-expressément à ses héritiers d'exécuter cette convention, comme aussi de réédifier la chapelle latérale qui, dans la même église, était dédiée à saint Antoine [3].

La bâtisse du chœur était terminée en 1553 : on lit, en effet, cette date sur la clef de la voûte qui couvre l'abside. Mais le caveau ménagé sous cette partie de l'édifice resta vide jusqu'au début de l'année 1566. Alors le principal héritier de la maison de Granvelle, Thomas Perrenot de Chantonnay, ambassadeur du roi d'Espagne en cour d'Empire, se rendit à Ornans, avec sa femme Hélène de Bréderode, pour faire procéder à la translation des restes de Pierre Perrenot et d'Étiennette Philibert. « Hier, écrivait-il, le 13 février, au cardinal son frère, je fiz dire les vigiles, et après icelles chercher les corps de feurent nos grand-père et grand'-mère, que Dieu absoillent, et iceulx l'on a mis dedans le charnier du cueur de ce lieu sur deux traicteaulx de bois, et mectre une pierre à l'entrée. La tumbe se pourra faire de la haulteur que l'on advisera, car la place est en lieu qu'elle ne peult empescher. Ce jourd'huy l'on a dit les trois grandes messes, et ainsy s'est achevé le service [4]. »

moires de la Société d'Émulation du Doubs, 4e série, t. VIII, 1873, p. 151-156.

[1] *Testament* du 28 septembre 1545 : supplément aux mss. Granvelle, *Recueil Chiflet*.

[2] *Lettre de Claude* DE CHAVIREY *au cardinal* DE GRANVELLE, Salins, 22 décembre 1566 : Mss. Granvelle, *Mémoires*, t. XXIII, fol. 320.

[3] D. Prosper LEVÊQUE, *Mémoires pour servir à l'histoire du cardinal de Granvelle*, t. II, p. 257-258.

[4] *Lettre de Thomas* PERRENOT *au cardinal son frère*, Ornans, 13 février 1566 : Mss. Granvelle, *Mémoires*, t. XXIII, fol. 237.

Le tombeau, fait en marbre des environs de Dôle, fut achevé au mois de décembre 1566 : il est demeuré en place et sert aujourd'hui de piédestal au lutrin du chœur de l'église d'Ornans [1].

La reconstruction de la chapelle dédiée à saint Antoine fut essentiellement l'œuvre du cardinal de Granvelle. C'était à lui que le garde des sceaux avait légué la possession viagère de ses biens patrimoniaux d'Ornans [2], et il témoignait le plus profond attachement à ce berceau de sa famille [3] : la chapelle était placée d'ailleurs sous le vocable de saint Antoine, son patron [4]. Il s'occupait de la faire meubler, dans l'été de l'année 1570 [5], quelques mois avant d'être rappelé aux affaires pour une négociation difficile. Élevé bientôt après à la dignité de vice-roi de Naples, ce fut depuis de cette capitale qu'il donna ses ordres pour l'exécution d'une peinture devant servir de retable à la chapelle nouvellement reconstruite. Le tableau religieux qu'il préférait entre tous était cette *Déposition de la croix* dont son père avait été gratifié par les Médicis : il voulut que sa chapelle d'Ornans possédât une reproduction de cette peinture.

A Besançon végétait un jeune peintre, « bon fils et de bien bonne nature », qui, par une ironie du sort, se nommait Pierre d'Argent. Le cardinal avait pris intérêt à sa vocation pour la peinture, et il

[1] Ce monument, avec son aspect actuel, est représenté sur la planche III de la publication intitulée : *la Vérité sur l'origine de la famille Perrenot de Granvelle*, par M. Ad. Marlet.

[2] D. Prosper Lévêque, *Mémoires*, t. II, p. 247.
Ad. Marlet, *la Vérité*, p. 59 et suiv.

[4] Dans la voûte en étoile de cette chapelle, deux médaillons portent en bas-relief, d'une part les armoiries du cardinal de Granvelle, et de l'autre l'écu losangé de Nicole Bonvalot, veuve du garde des sceaux de Charles-Quint, morte seulement le 27 juillet 1570, à Besançon.

[5] Concurremment avec cette chapelle, le cardinal avait fait construire à Ornans une grande maison qui existe encore, mais a perdu, par suite de nombreux remaniements, la plupart des traits distinctifs de son architecture. Claude de Chavirey, dans une lettre en date du 29 juillet 1570, caractérisait ainsi les constructions qui s'achevaient à Ornans aux frais du cardinal Granvelle : « Passant par Ornans, j'ay veu le bastiment : l'une des viorbes est achevée, et l'aultre à demy. Il y a trois lucarnes posees et toutes les aultres taillees, la ramure taillée preste à poser. La fontaine cort près le bastiment fort habondante. La vigne gecte assez boys, mais venant le raisin en fleur, il ne peult passer, et doubte qu'elle ne soit bien à l'iverniye. La chappelle sera belle, estant réparée des banez, sieges et baudrillons que l'on m'a dit estoient merchandez. Le marbre de la sépulture est fort beaul et poly. »
(Mss. Granvelle, *Mémoires*, t. XXVII, fol. 182 et 183.)

s'était enquis de lui trouver un maître à Malines ou à Anvers [1]; mais aucun des peintres renommés de cette région n'avait voulu l'accepter comme élève [2]. Le pauvre diable était venu retrouver en Franche-Comté son Mécène [3], et celui-ci l'avait expédié en Italie [4], où il s'était mis à copier les grandes œuvres : il avait gagné à cet exercice un goût réel pour le style et une certaine habitude de la traduction en peinture. Le cardinal se souvint de lui à propos de la copie qu'il désirait pour Ornans, et il la lui commanda.

Le 3 juillet 1572, l'écuyer Claude de Chavirey [5] écrivait à ce propos au cardinal : « Je visite souvent maistre Pierre d'Argent pour le tableaul qu'il fait pour la chappelle d'Ornans, auquel il labeure fort diligemment. Et sera aussi beaul pour le moings que l'exemple, qu'il réparera en plusieurs endroitz où il se trouve saly et gasté de perrasine, qui m'a dit avoir esté quant on l'admena d'Ytalie [6]. »

[1] A. Castan, *Monographie du palais Granvelle*, dans les *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 4e serie, t. II, 1866, p. 130-131.

[2] « Maistre Michiel, Reyen ny Floris s'excusent tous de recepvoir Pierre, vostre poinctre, quoyque mons. Politez ayt sceu dire aux deux derniers, ny moy à maistre Michiel et à sa femme. Il seroit mieulx que Vostre Seigneurie luy donnît de l'ouvraige ou le mandît pour l'employer en quelque chose par de là. » (*Lettre de* Morillon *au cardinal* de Granvelle, Bruxelles, 17 avril 1564 : Mss. Granvelle, *Morillon*, t. I, fol. 28, verso.)

[3] « J'ay dit à Pierre le poinctre ce que Vostre Seigneurie m'escript en son endroit. Il dit qu'il a grand besoing de faire un tour en Bourgoingne pour ses petites affaires, et que ses parens l'ont mandé; et vad demain vers Arras veoir son oncle le chanoine Garnier. » (*Lettre de* Morillon, Bruxelles, 24 may 1564.) — « Je louhe Dieu de vostre bon portement et que Vostre Seigneurie at receu entier ce que j'ay envoié par Pierre le poinctre. » (*Lettre de* Morillon, Bruxelles, 7 août 1564.)

[4] « ...et luy ay faict apprandre et en Flandre et en Italie, afin qu'il peust faire meilleur ouvraige. » (*Lettre du cardinal* de Granvelle, Rome, 2 août 1576, dans les *Recherches sur l'église de Brou*, par J. Baux, p. 502.)

[5] Claude de Chavirey, seigneur de Vaucelles, était, par sa mère Barbe Bonvalot, cousin issu de germain avec la mère du cardinal de Granvelle. Sa femme, Antoinette Grenier, lui avait apporté l'office féodal d'échanson héréditaire de l'archevêché de Besançon, ainsi qu'un hôtel ayant son entrée sur la rue d'Arènes et sa principale façade sur la rivière du Doubs. Cet hôtel était flanqué d'une ruelle qui, après s'être appelée *Port-Grenier*, s'appela et se nomme encore *Port-Chavirey*. Claude de Chavirey, l'un des correspondants et des hommes de confiance du cardinal de Granvelle, était habituellement l'un des cogouverneurs annuels de la ville de Besançon. — L'abbé Guillaume (*Histoire des Sires de Salins*, t. II, p. 83-87) a publié une généalogie des Chavirey.

[6] Mss. Granvelle, *Mémoires*, t. XXVIII, fol. 137.

Deux mois plus tard (2 septembre 1572), le trésorier des salines, Bonnet Jaquemet [1], écrivait à son tour : « J'ay veu ce que y est desjà faict, qu'est fort beaul; et dient plusieurs qui s'entendent et ont jugement de peincture, qu'il sera encore mieulx et plus à estimer que le patron, qui est gasté en plusieurs endroicts et qui conviendra rabillé [2]. »

Par ordre du cardinal, cent cinquante francs furent alors payés à Pierre d'Argent [3].

La copie était terminée dans les premiers jours du mois de décembre; mais à ce moment une idée vint à l'esprit du trésorier Jaquemet, et Chavirey la transmit en ces termes au cardinal : « Ledit sieur trésorier a advisé que le tableaul que Pierre d'Argent a fait pour Vostre Illustrissime Seigneurie estoit si beaul et employé en église ouverte tout le jour, que pour la richesse d'icelluy et une mémoire durable, il convenoit y faire des portes pour clorre ledit tableau, ausquelles en dedans l'on paindroit d'ung costel Vostre Illustrissime Seigneurie priant, et de l'aultre ce qu'Elle ordonnerait, comme ung saint Antoine [4]. »

Le cardinal adopta cette idée, ce qui ajourna la livraison de la copie [5].

[1] Bonnet Jaquemet, seigneur de Nancray et trésorier des salines de Salins, était aux yeux de François Bonvalot, oncle du cardinal de Granvelle, « homme de bien bon esperit, mesme pour tirer et entendre d'aulcuns particuliers ce que peut convenir au bien et repoz de ce pays ». (Mss. Granvelle, *Mémoires*, t. IV, fol. 170, 7 août 1551.) — Chevalier (*Histoire de Poligny*, t. II, p. 382-383) a donné la généalogie de la famille Jaquemet, originaire de Pontarlier.

[2] Mss. Granvelle, *Mémoires*, t. XXVIII, fol. 163.

[3] « J'ay délivré à maistre Pierre d'Argent cent cinquante francs..... Ledit d'Argent et je avons merchandé ès Lanssiers, menusiés, que sont les ouvriers ordinaires de la maison, pour vingt-six frans, tant le fond du tableaul que le bord d'icelluy, suyvant la seconde monstre que Vostre Illustrissime Seigneurie m'a renvoyé; et besongnent déjà audit bord, de manière que avant l'hyver ledit d'Argent le posera, que sert fidellement, et aura contentement Vostre Illustrissime Seigneurie de sa besongne. » (*Lettre de Claude* de Chavirey, Salins, 13 septembre 1572; mss. Granvelle, t. XXVIII, fol. 169, verso.)

[4] Mss. Granvelle, *Mémoires*, t. XXVIII, fol. 206, verso.

[5] « Les Lanciers (menuisiers) achèvent les vantaulx du tableaul d'Ornans, pour la clôture d'icelluy. » (*Lettre de Claude* de Chavirey *au cardinal*, 23 décembre 1572 : Mss. Granvelle, *Mémoires*, t. XXVIII, fol. 277, verso.) — « Argent travaille fort, lui quatriesme, après toutes ses besongnes, mais le temps luy est fort contraire, et ne le fault presser estant homme diligent. Il fera les portes du tableaul conforme à ce que Vostre Illustrissime Seigneurie a ordonné, dont Elle

Sur ces entrefaites, le cardinal avait bien voulu faire payer dans les Pays-Bas une dette de onze écus que Pierre d'Argent y avait contractée au temps de sa misère. L'artiste, tiré de peine, demanda que ce remboursement lui fût compté comme rémunération de ce qu'il avait « rabillé le tableau de la chappelle des Carmes, qu'estoit fort gasté : ayant bien heu quinze écus de MM. de Sainct-Éstienne pour avoir rabillé le tableau que y est, que n'estoit point plus gasté [1] ». Ce tableau de l'église de Saint-Étienne, déjà restauré par Pierre d'Argent, n'est rien moins que le Fra Bartolommeo de la cathédrale de Besançon [2].

Enfin, dans une dépêche du 10 mai 1574, Claude de Chavirey pouvait écrire au cardinal : « Maistre Pierre d'Argent a posé le tableaul à la chappelle d'Ornans, que l'on treuve fort beaul [3]. » Il ajoutait que le peintre travaillait, en vertu d'une nouvelle commande de son Mécène, à la peinture originale d'un retable pour le maître-autel de l'église de Brou [4], cette merveilleuse création de l'archiduchesse Marguerite, la première protectrice du garde des sceaux de Charles-Quint.

La répétition de notre Bronzino occupe encore, dans l'église d'Ornans, la place qui lui avait été assignée en 1574. Malgré la préférence que lui donnaient jadis sur l'original ceux qui avaient « jugement de peinture », les connaisseurs d'aujourd'hui ne sauraient l'envisager que comme une assez pâle copie. On peut y remarquer une variante, procédant de la fantaisie du traducteur. Celui-ci, voulant manifester sa gratitude envers son Mécène, substitua la tête du cardinal de Granvelle à l'un des visages du groupe où se trouve Joseph d'Arimathie [5]. Cette substitution ne

aura contentement. » (*Lettre de* Chavirey, Besançon, 17 mars 1573 : *Mémoires*, t. XXIX, fol. 15.)

[1] *Lettre du trésorier* Jaquemet *au cardinal*, Dôle, 11 décembre 1573; mss. Granvelle, *Mémoires*, t. XXIX, fol. 74, verso.

[2] Une esquisse faite d'après ce tableau, par M. Édouard Michel, accompagne mon étude sur la *Verge des Carondelet*, dans le tome VIII de la 4e série des *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, p. 129 et suiv.

[3] Mss. Granvelle, t. XXIX, fol. 101.

[4] Le tableau peint pour l'église de Brou, par Pierre d'Argent, sur la commande du cardinal de Granvelle, a été décrit par M. A. Vayssière, actuellement archiviste du Jura, dans son travail intitulé : *Inscriptions recueillies dans l'église de Brou*, 1876, in-8°, p. 8-11.

[5] Il serait possible que l'introduction de cette physionomie locale, dans la copie

fut pas heureuse. Pierre d'Argent n'avait sous les yeux qu'un portrait datant de la jeunesse du cardinal : il reproduisit ce portrait en le vieillissant de souvenir; la ressemblance qu'il cherchait ne fut pas atteinte : aussi, dans cette tête malencontreusement substituée, personne n'avait encore reconnu l'image du cardinal de Granvelle. Pour que je fusse éclairé à cet égard, il a fallu le passage suivant d'une lettre écrite de Besançon[1] au cardinal, le 3 janvier 1575, par Claude de Chavirey : « Nous allasmes à « Ornans... pour veoir les baptimens, et commanceans veoir la « chapelle, la trouvasmes bien revestue de bancz et siéges pour « dames, le tableaul bien posé et de belle apparence; mais il me « semble que s'il estoit mieux verny, et qui se feit l'esté que « vient, qu'il seroit plus de monstre, et sembleroit que Vostre « Illustrissime Seigneurie le debvroit enjoindre audit d'Argent. Le « visaige qu'il a faict de Vostre Illustrissime Seigneurie ne me « plait, n'ayant linéatures comme il doibt, et print l'exemple sur « ung de toille qu'il avoit, dont lors je le reprins, car encoires « qu'Icelle seroit devenu fort griz, tousjours le visaige a les linéa- « mens du passé. »

La copie de Pierre d'Argent fut retaillée au dix-huitième siècle pour qu'elle pût s'encadrer dans un retable tout doré et de la plus mauvaise facture. Les volets qui servaient à l'abriter furent sacrifiés du même coup; et cependant l'image du cardinal en prière, qui était peinte au revers de l'un d'eux, devait, comme figure de profil, avoir été plus aisément réussie que le visage intercalé dans le tableau[2]. On fut ingrat en sacrifiant cette peinture accessoire,

aite à Besançon de l'œuvre florentine, eût donné naissance à une légende ainsi formulée par Dunod : « La *Descente de croix* qui est aux Carmes de Besançon est un des beaux ouvrages du Bronzin, fameux peintre de l'école de Florence. Ce tableau est sur bois et remarquable, en ce que le chancelier de Granvelle y est représenté sous la figure de Nicodème, Nicole Bonvalot, son épouse, sous celle de la Vierge, et leurs onze enfants par d'autres personnages. » (*Histoire du comté de Bourgogne*, t. I, p. 165.) Il est certain que la plupart des figures du tableau qui nous occupe reproduisent les traits de personnages contemporains de Bronzino; mais l'ouvrage ayant été fait pour le duc Cosme de Médicis, les physionomies qui y sont représentées devraient être cherchées parmi celles qui composaient l'entourage de ce prince.

[1] Mss. Granvelle, t. XXX, fol. 1, verso.

[2] Si l'on veut se faire une idée de ce qui existait sur la face interne des volets du tableau d'Ornans, on ira voir dans l'église de Scey en Varais une toile peinte

car l'image du cardinal de Granvelle, qu'elle représentait, était celle du plus insigne bienfaiteur de la ville d'Ornans [1].

Un jour qu'il se trouvait dans ce pittoresque lieu de ses origines paternelles, montrant à plusieurs gentilshommes l'endroit où avait été la forge de son ancêtre le maréchal ferrant, une vieille femme, qui l'avait connu fort jeune, s'arrêta pour lui dire : « Monsieur « Antoine, j'ai travaillé autrefois aux champs avec votre grand-« père. » Le cardinal sourit de ce propos, et fit à la bonne vieille une pension pour le reste de ses jours [2].

Je ne sais s'il y aurait un trait pareil à relever dans l'histoire des Médicis de Florence!

Auguste CASTAN,

Correspondant de l'Institut (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), secrétaire honoraire de la Société d'Émulation du Doubs, membre non résidant du Comité des Sociétés de Beaux-Arts des départements.

par Pierre d'Argent, en 1575, sur la commande du cardinal de Granvelle et payée vingt écus à son auteur. C'est un Christ sur la croix, ayant à sa gauche la Vierge debout, à sa droite saint Antoine qui présente le cardinal de Granvelle à genoux et vu de profil : les figures sont dans les proportions de la demi-nature. Cette toile, que l'humidité avait détériorée, vient d'être restaurée par un peintre qui a la singulière habitude d'inscrire son nom en grosses lettres au bas des tableaux dont il opère le rajeunissement. J'ai déjà signalé l'un des exploits de ce restaurateur dans mon opuscule intitulé : *le Mot de l'énigme d'un tableau de l'église de la Vèze, près de Besançon.* (*Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 5e série, t. V, 1880.)

[1] MARLET, *la Vérité sur l'origine de la famille Perrenot de Granvelle.*

[2] Jules CHIFLET, *Généalogies :* passage cité dans ma *Monographie du palais Granvelle.*

(*Suivent les pièces justificatives.*)

PIÈCES JUSTIFICATIVES

I

Lettre de Lorenzo Pagni, secrétaire de Cosme Ier, duc de Florence, à Pier-Francesco Riccio, majordome de ce prince.

« Poggio, 12 août 1545.

(Archivio R. in Firenze : *Miscellanea Medicea,* filza II.)

« *Al molto reverendo senor mio osservandissimo M. Pier' Francesco* Riccio, *maiordomo di Sua Eccelenza, a Fiorenza.*

« Molto reverendo senor mio osservandissimo,

« Le dua di V. Senoria de XI son comparse, l'una hiersera co'l spaccio della selvastrella, l'altra stamani co' le aggiunte, et al contenuto di esse no' mi occorre replicare altro. Le diro ben', per ordine di Sua Eccelenza, che la vuole che V. S. faccia intendere all'ingegneri Camerino che si metta in ordine per andare à Besanzon in Borgogna, dove, per servitio di mons. de Granvela, ha d'haver carico di far desiccare certi pantani in alcuni suoi luoghi : per la qual andata la S. V. lo ha provedere per tre o quattro mesi, ò' pui che potesse star' la di quanto havera bisogno; jaccendoli expressamente intendere che da mons. di Granvela predetto, ne da alcuno altro, no' ha havere salario ò mercede alcuna, et se no' quella li dara Sua Eccelenza, perche cosi è la mente sua.

« Di pui, la S. V. ha da fare usare ogni diligentia per far' fornire lo adornamento del quadro che fece il Bronzino, quale nel oratorio della duchessa nostra senora, qual s'ha da mandare a detto mons. di Granvela, a detto luogo di Besanzon, per una sua cappella che nuovamente ha fatto fare.

« In oltre, vuole Sua Eccelenza che la S. V., co' ogni prestezza possibile, faccia fare fin a quaranta fiasconi di vetro grosso, di tenuta di fiaschi cinque l'uno, per mettervi drento dieci some di greco, se tanto ne è in cantina di Sua Eccelenza, per mandarlo a Bruxelles a detto mons. di

Granvela, che lo domanda; et in questo massime no' vuol Sua Eccelenza si perda punto di tempo.

. . . . . .

« Dal Poggio, alli XII di ogosto 1545.
« Di V. S. R. servitor,
« LORENZO PAGNI. »

II

Réponse de Pier-Francesco RICCIO, majordome du duc de Florence, à Lorenzo PAGNI, secrétaire de ce prince.

« Florence, 12 août 1545.

(Archivio R. in Firenze : *Carteggio universale*, filza 373, fol. 498.)

« *Al molto magnifico senor mio M. Lorenzo* PAGNI, *segretario di Sua Eccelenza.*

« Molto magnifico senor mio, l'ingenieri Camerino, a cui ho parlato sopra la gita sua in Borgogna a Besanzon, è parato a far questo Sua Eccelenza gli comanda, et pero siamo restati d'esi di novo insieme per veder' quella gli faccia di bisogno per tal gita et stanzia, et subito sara à cavallo.

« L'adornamento per la tavola della cappella della duchessa nostra signora et si fa co' sollecitudine, et hora di novo sè' rinfreschata l'opera diligentemente, adcio con prestezza habbia la perfezzione.

« Li quaranta fiasconi di vetro grosso, di tenuta cinque fiasconi l'uno, sarano in ordine tra doi di..... Ma adverta la S. V. che tanti fiaschi, sono some cinque, et non X come dice la S. V. per la sua lettera..... Ordinetò anche le casse dove dentro debbono andar' detti fiasconi, et cercherò de vetturali che gli portino, in tanto Sua Eccelenza comandera qual che si ha da fare.

. . . . . .

« Di Firenze, il di XII di agosto 1545.
« Di V. S. servitor,
« P.-FRAN. RICCIO. »

III

Réplique de Lorenzo Pagni, secrétaire du duc de Florence, à Pier-Francesco Riccio, majordome de ce prince.

« Poggio, 13 août 1545.

(Archivio R. in Firenze : *Miscellanea Medicea,* filza II.)

« *Al molto reverendo senor mio, il senor maiordomo magior' di Sua Eccelenza, a Firenze.*

« Molto reverendo senor mio osservandissimo,

« Ho riscrito a Sua Eccelenza l'ordine che la S. V. haveva dato per la partita di Camerino, architetto, e m'ha detto che s'ha a mandare a Bruselles in Fiandria e no' a Besenzon in Borgogna : perche quivi il senor don Francesco di Toledo, al quale egli ha a far' capo, l'ha a presentare a mons. di Granvela da parte di Sua Eccelenza, e vuole che si parta quanto prima sara possibile.

« Io intesi bene da Sua Eccelenza della quantita delle some che voleva mandar di vino greco, et cosi anco de' fiaschi; ma la seppi mal referire alla S. V. : et no' se ne maravigli che li de mia feche questa volta posso dire, come diceva spesso mons. d'Altopasso che sono annegato nelle faccende, dallo arrivo del' selvastrella in qua. Per hora, s'hanno a mandarli 40 fiasconi, et un' altra volta in resto sino in x some, se tanto greco è in la cantina di Sua Eccelenza.

« Ha hauto piacer l'Eccelenza sua che si solliciti lo abbiglamento di quella tavola, perche desidera di mandarla presto, come anco il greco.

. . . . . .

« Dal' Poggio, li xiii d'agosto 1545.

« Di V. S., servitor,

« Lorenzo Pagni. »

IV

Lettre du peintre Angiolo Bronzino à Pier-Francesco Riccio, majordome du duc de Florence.

« Poggio, 22 août 1545.

(Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, t. II, p. 330-331.

« *Al molto reverendo signore, il signor Maiordomo di Sua Eccelentia, in Firenze.*

« Molto reverendo signor mio osservandissimo,

« Ieri, che fummo alli xxi del presente, fui con Sua Eccelentia per cagione del ritratto : dove dissi quanto per V. S. mi fu imposto circa la speditione della tavola in Fiandria, et come, volendo Sua Eccelentia che se ne rifacessi un' altra, bisognava stare costi al manco otto o dieci giorni per farne un poco di disegno, dissemi che cosi voleva et era contento, ma pare che Sua Eccelentia si contenti che prima si fornisca il ritratto; et di più dice Sua Eccelentia che si faccia in questo mezzo fare il legniame per dipingervi sudetta tavola; et aggiunse sua prefata Eccelentia : « Io la « voglo in quel modo proprio come sta quella, et non la voglo più bella », quasi dicesse non m'entrare in altra inventione, perchè quella mi piace.

« Per tanto V. S. Reverenda, quando li piacesse, potrebbe dire al Tasso, che dessi ordine, o per dir meglo facessi, perchè cosi è l'intenzione di Sua Eccelentia, che mi disse fa far la tavola, et falla ingessare. So ch' il Tasso non manchèra della solita diligentia, che certo fece cotesta molto diligentamente, et cosi doverrà fare qu'est' altra.

. . . . . .

« Dal Poggio, alli xxii d'agosto del xlv, per il di V. S. Reverenda servitore,

« Il Bronzino Pittore. »

V

« Marchier de la chappelle des Carmes, que maistre Jaques Grandjehan faict pour Mgr de Grandvelle. »

« Besançon, 18 novembre 1549.

(Bibliothèque de Besançon : *Supplément aux papiers Granvelle;* recueil Chiflet.)

« Personnelment estably et ad ce spécialement venant honorable homme maistre Jaques Grandjehan, maçon, citien de Besançon, lequel a marchandé, convenu, traicté et accordé, et, par ceste, marchande, convient, traicte et acorde à noble et puissant seigneur messire Nicolas Perrenot, chevalier, seigneur de Grandvelle, etc., présent, acceptant et stipulant les choses cy après escriptes, de par ledict maistre Jaques deans deux ans prouchainement venant faire et parfaire à ses frais pour mondict seigneur les ouvrages de massonnerie cy après déclarez, pour le bastiment et construction d'une chappelle que mondict seigneur désire faire en l'église du couvent des Carmes de la cité dudict Besançon :

« Assavoir que ledict maistre Jaques fera et fondera trois ogives deans terre, du coustel du cloistre de ladicte église, ou lieu à luy monstré et déclaré, et sur iceulx fera deux arcures pour pourter la muraille de la cloison de ladicte église, qui seront de demye toise d'espesseur, ensemble de deux votes entre lesdictes ogives pour gaingner place dedans la cave dudict convent.

« Item fera la cloison de ladicte chapelle, ensemble des ogives par dehors, de saillie et grosseur comme celles de ladicte église et de mesme haulteur. Et fera ladicte muraille par le dehors de cartiers de jauge taillez à la poincte du marteaul. Et la muraille par dedans se fera de deutes brutes, comme est celle de la chappelle de mondict seigneur joignant à ladicte église. Et au dessus d'icelle muraille fera ung chambrole tout alentour pour reveistir ladicte muraille, comme sont ceulx qui sont sur ladicte église.

« Item, par dedans ladicte chappelle, fera cinq piliers rondz et ung surpendu pour acompaigner les autres, lesquelx piliers seront reveistuz de leurs bas et chapiteaulx comme ilz le requerront; et dessus lesdicts chapiteaulx se feront les traictz de charges pour l'arrachement des branches des ogives et formeretz desdictes vottes.

« Item voltera ladicte chappelle de deux votes, ensemble d'ung arc

avec doubleau séparant les dictes deux votes, comme en tel cas est requis. Et se feront les branches, ogives et formeretz des dictes votes comm' il est marqué sur le pourtraict pour ce faict par le dict maistre Jaques, et au chois de mondict seigneur des deux qui sont faictz en la platte-forme demeurée ès mains de mondict seigneur. Lesquelles ogives, formeretz et clefz desdictes vottes seront taillez de pierres blanches, comme sont ceulx de ladicte chapelle de mondict seigneur et de aussi bonne molure, ensemble du pendenty par dessus lesdictes branches.

« Plus fera ung arvot reveistu de molure antique, que sera de haulteur et largeur comme la place le pourra comporter, pour avoir regard sur le grand aulter de ladicte église dois la dicte chapelle; et aura son biais comme la place le requerra pour avoir la veue sur ledict grand aulter.

« Plus fera une porte soubz le jubé de ladicte église, pour entrer en la dicte chappelle dois ladicte église, que sera reveistue de molures antiques. Et sera ladicte porte de sept piedz et demy de haulteur, et de largeur de trois piedz et demy, ou plus si la place le peult comporter.

« Plus fera ung charnier à six piedz près du bout de l'entrée de ladicte chappelle, voté d'une vote à ung brey, de bons pendans, qui sera de largeur entre la muraille de ladicte église et celle du corps de maison devers le cloistre dudict convent, et de vingtz piedz de longueur, ensemble d'une descente pour descendre oudict charnier; et sera ledict brey votté dois ladicte entrée jusques au bout de ladicte chappelle.

« Davantaige fera l'aulter de ladicte chappelle de sept piedz de longueur et quatre piedz et demy de largeur, revestu de pierres de taille.

« Item sera tenu ledict maistre Jaques, comm' il a promis et promect par cestes, tailler et poser douze entrepiedz de pierres blanches, en ladicte chappelle, en lieux convenables, pour sur iceulx poser douze ymages grandes comme le naturel, lesquelx entrepiedz seront enrichiz de fuillages antiques, et en chascung d'iceulx faire ung escusson pour y mettre telles armoiries qui plaira à mondict seigneur.

« Oultre ce, fera une fenestre à trois jours pour illuminer ladicte chappelle devers orient, que sera revestue de molure antique, avec le formement et remplaige de ladicte fenestre comme celle qu'est en ladicte chappelle de mondict seigneur : laquelle fenestre sera de aulteur et largeur que la place le pourra compourter.

« Et seront les votes de ladicte chapelle de la mesme haulteur que celles de ladicte église des Carmes.

« Et s'il est besoing de transpourter le front de la muraille de la sacristie desdicts Carmes austant avant sur la rue que l'on verra estre neccessaire, y se fera par ledict maistre Jaques.

« Et sera le tout faict par ledict maistre Jaques et à ses fraiz, et au dict et regard d'ouvriers et gens ad ce cognoissans. Et pour ses peines, labeurs et salaires, mondict seigneur de Grandvelle luy a acordé et promis payer la somme de dix-sept cens frans, monnoye de Bourgongne : sur quoy il a receu réalment de mondict seigneur la somme de cent frans, dicte monnoye; et la reste luy sera payé en faisant ledic ouvraige *prout,* etc., promettans d'une part et d'aultre, etc., obligeans, etc., soubmettans, etc., renonceans, etc.

« Faict et passé audict Besançon, soubz le seel de la court archiépiscopale dudict Besançon, par *injunximus* et *monitorium*, le dix-huitiesme jour du mois de novembre l'an mil cinq cens quarante et neufz. *Présens :* Nicolas Guenot, de Sainct-Genin en Savoye, et Jehan Baron, d'Ornans, tesmoins ad ce requis.

« *Signé :* De Vayvre »

« Jehan de Vayvre, nostre recepveur, a furny et délivré des deniers de sa recepte la somme de cent frans déclarée ou marchier devant escript : pour ce nous voulons qu'elle luy soit allouhée en son prouchain compte, et toutes aultres qu'il luy payera sur ledict marchier, sans aultre mandement que le présent. Faict les an et jour susdicts à Besançon.

« *Signé :* N. Perrenot. »

« L'an mil cinq cens cinquante et cinq, le troisiesme jour d'aoust, en la cité de Besançon, compte final a esté faict et arresté par et entre maistre Jehan Amyot, secrétaire de ma dame madame de Granvelle, pour et ou nom de madicte dame, et maistre Jaques Grandjehan, masson, citien de Besançon, de tous les ouvraiges par ledict masson faictz en la chappelle de madicte dame, faicte et construicte en l'église des Carmes de ladicte cité de Besançon, suyvant le marchefz cy-devant escript, et aultres ouvraiges faictz en ladicte chappelle non comprins oudict marchefz : desquelx a esté convenu et accordé sur le rapport en faict par Jehan Bourdot, Richard Maire et Pierre Varin, massons, citiens dudict Besançon, commis à la part de madicte dame, et maistre Jaques Grandjehan. Et s'est treuvée madicte dame doibgeante audict Grandjehan la somme de deux cens ung frans monnoye, laquelle luy a esté délivrée réalment et de faict, à la part de madicte dame, par les mains dudict Amyot : dont le dict Grandjehan s'est tenu et tient pour content et entièrement satisfaict, et en quicte ma dicte dame et tous aultres. Auquel maistre Jaques Grandjehan ont estez renduz réalment tous acquis par luy faictz pour la réception de sommes de deniers sur lesditz ouvraiges de ladicte chappelle. Faict les an, jour, lieu et mois dessus dits. *Présens :* messire

Jaques Hugonet, de la Chaulx, prestre; Jehan de Montrichier, escuyer; et François Bourcet, menusier, citien dudict Besançon, tesmoings ad ce appellez et requis.

« *Signé :* J. Amyot; Jaque Grantjehan; *à requeste des dictes parties,* Bernard. »

III

JEAN-MICHEL VERDIGUIER

SCULPTEUR PROVENÇAL

(1706-1796)

Les voyageurs qui vont en Espagne se munissent ordinairement d'un guide Joanne (Germond de Lavigne). A l'article Cordoue, page 374 de cet ouvrage, on lit : « Auprès du palais épiscopal, on « rencontre le *Triunfo,* joli monument de marbre surmonté d'une « colonne qui porte la statue en bronze doré de saint Raphaël, le « patron de Cordoue. Ce monument, qu'entoure une balustrade de « fer, a été construit en 1781 par un artiste marseillais. »

Il nous a paru curieux, nous voudrions dire utile, de rechercher quel était celui de nos compatriotes que les hasards de la vie avaient conduit en Espagne.

Le cours de l'existence humaine se compose de regrets et de tristesses, mal compensés par quelques joies fugitives; et si généralement les humains ne sont pas heureux, l'artiste est dans l'espèce plus exposé qu'un autre aux déceptions amères et aux douleurs violentes; le sculpteur dont nous allons esquisser la biographie nous fournira des exemples qui paraissent justifier cette opinion peu consolante.

Verdiguier, cité par Céan Bermudez, Oschéa, Nagler, etc., etc.,

est cependant absent de toutes les biographies françaises, et si quelques rares publications locales, à peu près inconnues, n'avaient eu soin de l'inscrire dans leurs annales, il serait aujourd'hui absolument oublié dans son pays natal.

Jean-Michel Verdiguier est né à Marseille en 1706, et non pas à Toulon, comme on l'a dit. Ses premiers pas dans le monde ne furent pas heureux. Son père, négociant marseillais, mourut après avoir perdu « par la plus noire des trahisons », c'est ainsi qu'il s'exprime, une grande fortune amassée en pays étrangers; notre futur sculpteur, doué d'une grande énergie, ne voulant pas périr misérablement, partit pour Paris à la recherche d'un oncle qui pouvait lui être utile.

Il paraît vraisemblable que le jeune Verdiguier quitta la Provence vers l'année 1722, à peine âgé de seize ans. Mais, disons-le, nous n'avons pu nous procurer aucun renseignement précis sur ses premières années; il faut donc nous contenter de transcrire ici quelques lignes d'un mémoire qu'il fit imprimer en 1752, dans lequel il parle de lui à la troisième personne :

« ...Son unique ressource ne consistait plus que dans un « oncle qu'il avait à Paris, et qui, par la place qu'il occupait, était à « même de lui rendre service. Il partit pour se rendre auprès de « lui, mais (comme quand on est malheureux, on ne l'est jamais à « demi) il trouva que cet oncle était mort. Ayant du goût pour la « sculpture et dessinant parfaitement, il se présenta au Directeur de « la Manufacture royale des Gobelins, qui le plaça dans un atelier « de sculpture d'un des meilleurs maîtres de Paris, où il ne tarda pas « à se distinguer et par son assiduité au travail et par la délicatesse « de son ciseau, de sorte qu'ayant gagné les premiers prix de « l'Académie, il fut jugé digne d'être envoyé à celle de Rome pour « y étudier aux dépens du Roi, en qualité d'élève. Il y a passé ses « quatre années, et il l'ose dire, avec la même approbation qu'à « Paris où il retournait pour y travailler à se faire recevoir Académicien; mais une fâcheuse maladie le retint à Turin, il y languit pendant plus de six mois, et d'où les médecins le renvoyèrent « à son air natal, après avoir consommé le fruit de ses travaux et « de ses épargnes. Tel fut le sujet de son retour en Provence... »

C'est tout ce que nous pouvons dire sur les premières années de notre compatriote. Est-il véritablement allé à Paris? et là, quel

a été cet atelier de sculpture *d'un des meilleurs maîtres* de cette ville? on l'ignore. Est-il aussi allé à Rome, étudier pendant quatre années aux dépens du Roi? c'est ce qu'il a été impossible de contrôler, et lorsque des érudits, tels que MM. Muntz et Henry Jouin, affirment que le nom de Verdiguier ne se trouve pas sur les registres de l'ancienne Académie, il faut renoncer à pénétrer une énigme dont le mot se dérobe et qui, plus tenace que celle du Sphinx, garde encore son secret.

Verdiguier arrivait à Toulon en 1728, à peine convalescent, exténué, malheureux; s'il était venu dans cette ville, plutôt qu'à Marseille, c'est que sa mère, Madeleine Triq, y habitait; il venait chercher, sous son beau ciel provençal et sous l'aile maternelle, les soins, la consolation et la tendresse.

Cependant il fallait vivre, et les ressources épuisées ne se renouvelaient pas; il mit alors son talent de sculpteur à contribution et obtint d'être engagé dans l'Arsenal comme *figuriste*, à trois francs par jour.

Lange, le plus habile artiste de la province, le seul qui avait été jugé capable de remplacer Toro, était alors directeur des sculptures de l'Arsenal. Ce Lange, qui s'appelait Maucor de son vrai nom, était un habile homme; c'est lui qui donna les plans et les dessins de la jolie porte de Toulon, et qui la fit construire en 1738; il avait distingué Verdiguier et lui avait confié l'exécution d'une des deux statues qui décorent l'attique de ce monument : celle de Minerve fut faite par Lange, et celle de Mars par Verdiguier. On cite à ce propos une anecdote qui permet d'apprécier toute l'énergie de notre artiste. Ayant terminé son ouvrage, il n'en fut pas satisfait et résolut d'en corriger le mouvement! Pendant une nuit, il monta seul sur son échafaudage, scia la tête de son Mars et la retourna un peu sur elle-même. Bien que tout cela eût été fait aussi secrètement que possible, le lendemain, l'intendant vint complimenter ironiquement Verdiguier sur sa force herculéenne, victorieuse du dieu Mars; cette plaisanterie mythologique ne fut pas du goût de notre irascible Provençal, et peu s'en fallut qu'il ne fît sentir au pauvre intendant tout le poids de sa colère.

L'intimité s'était établie entre les deux artistes : Lange avait trouvé dans Verdiguier un collaborateur de talent, d'une âme ardente et généreuse; il l'admit dans son intérieur, et le 30 sep-

tembre 1743 lui donna sa fille Madeleine Maucor en mariage.

Verdiguier avait beaucoup d'amour-propre : l'emploi qu'il occupait dans l'Arsenal ne convenait ni à son talent ni à sa fierté; les appels du soir l'humiliaient surtout beaucoup. Il quitta Toulon pour Marseille en 1748. Passionné pour son art, il avait ouvert dans cette dernière ville un atelier où se réunissait à peu près tout ce qu'elle contenait d'artistes et d'amateurs; de longues discussions sur les Beaux-Arts et quelquefois aussi la critique de telle ou telle œuvre avaient donné beaucoup de notoriété à ces réunions; notre sculpteur était heureux : il partageait son temps entre ses travaux, sa famille et ses amis. Ce fut à cette époque qu'il exécuta le fronton du Palais de Justice sur la place des Acoules, aujourd'hui École de médecine de Marseille.

Cependant l'existence, avec ses épreuves, se développait devant notre artiste; une cruelle douleur l'attendait : le 20 décembre 1750 mourait son premier enfant, Michel-Gabriel Verdiguier; mais une consolation suivait de près, car le 28 novembre 1751 venait au monde son second enfant, une petite fille inscrite sur les registres de la paroisse Saint-Michel sous les noms de Madeleine-Louise-Catherine.

Ici, il survient à Verdiguier un de ces accidents atroces qui tuent un homme ou le rendent fou de douleur : Étant entré le soir de la seconde fête de Noël, le 27 décembre 1751, dans l'église d'un couvent de Minimes, il se mit à considérer de très-près deux lampes d'argent curieusement ciselées qui avaient attiré son attention d'artiste; l'église n'était pas déserte, quelques femmes y faisaient leurs dévotions; les lampes disparurent, et selon ces femmes, ce ne pouvait être que lui qui les avait dérobées.

Le Père Bastide, supérieur du couvent des Minimes, fit sa déposition; le procureur du Roi ordonna une information, qui fut prise le 31 décembre 1751.

Un Père et un Frère furent entendus; mais comme ces deux personnes ne formaient pas des présomptions assez fortes, l'enquête fut continuée le 8 janvier 1752.

Nous cédons maintenant la place aux pièces officielles :

« Registre des écrous du Palais de Justice de Marseille, folio 163,
« Jean-Michel Verdiguier, du 16 janvier 1752. Nous huissiez
« audiencier au siège de cette ville de Marseille, à la requête de

« M. le procureur du Roy, avons retenu dans les prisons royaux (*sic*)
« de ce palais, le nommé Jean-Michel Verdiguier, par décret du
« 14 courant et emprisonné le 9 dudit mois.

« *Signé :* GAMBE, huissier. »

« Du 27 mars 1752, à la requête de M. le procureur du Roy,
« nous cavalier à la résidance de Marseille, avons traduit des pri-
« sons de cette ville en celles de la ville d'Aix le sieur Verdiguier,
« et en avons déchargé le concierge.

« *Signé :* SAUVAT. »

Dans cette douloureuse situation, Verdiguier ne se découragea pas. Il adressa à ses juges le mémoire dont nous avons cité quelques lignes plus haut; il fut chaudement défendu par son beau-père Lange, qui obtint, par l'entremise du baron de la Garde (près de Toulon), dont la femme était la marraine de sa fille, que l'affaire ne serait pas menée rondement : « Il est trop fier, disait-il, pour avoir commis une pareille bassesse; je ne veux pas de grâce, il faut trouver le véritable coupable ! »

En effet, grâce à ces sages lenteurs, le coupable fut trouvé; ce n'était pas le Frère lai du couvent, comme on l'a dit par erreur, mais bien un matelot natif d'Agde, du nom d'Élie Charmin, qui fut condamné aux galères, ainsi que le dit formellement un arrêt rendu à Aix le 13 juillet 1752, trop long pour être transcrit, mais dont voici en quelque sorte l'épilogue :

. . . . . .

« ...Fait au parlement de Provence, séant à Aix, publié à la
« barre, ledit jour à la conciergerie audit Jean-Michel Verdiguier,
« ainsy le certifie le greffier audiencier criminel en la cour sous-
« signé,

« TAMISIER.

« Publier encore à l'audience publique de la grand'chambre,
« le lundy 17 du dit mois, au dit Élie Charmin qui a fait lamande
« honorable portée par le présent arrest et ensuite a été flétri de
« la marque *Gal*, ainsi que le certifie le greffier audiencier sous-
« signé,

« TAMISIER. »

Notre pauvre sculpteur sortit donc de prison, mais après avoir rongé son frein pendant sept mois, irrité, furieux, songeant à l'affront terrible qu'il venait de recevoir, et conservant contre les Frères Minimes, qui ne lui donnèrent aucune indemnité, un tel ressentiment que la vue seule de leur habit le mettait en fureur. On raconte même qu'un jour, en voyant entrer un de ces religieux dans son atelier, il lui lança à la tête le maillet dont il se servait; heureusement il manqua son but.

Des préoccupations d'un ordre plus élevé vinrent le distraire de ces tristes souvenirs.

Parmi les artistes les plus assidus aux réunions de Verdiguier, nous citerons Dandré-Bardon, qui avait été nommé, en 1743, contrôleur des peintures des galères de Marseille; ce peintre, poëte et musicien, avait de grands projets pour la ville qu'il habitait : il voulait y fonder une Académie de peinture et de sculpture; il en donna un léger aperçu dans le discours qu'il prononça sur l'Union des arts et des lettres, pour sa réception en 1750 à l'Académie des Sciences et des Belles-Lettres; mais depuis longtemps il s'était confié à Verdiguier, dont la nature essentiellement méridionale s'était emparée du projet de Dandré-Bardon, mettant toute son ardeur à lui donner un corps, et c'est véritablement dans son atelier qu'a été fondée l'Académie de Peinture et de Sculpture de Marseille.

Verdiguier fut puissamment aidé dans son œuvre par deux artistes qui fréquentaient son atelier, Moulineuf et Kappeler; ce dernier et lui se chargèrent particulièrement des récompenses à donner aux élèves; les autres artistes couvrirent les premiers frais, et les choses allèrent si bien que dès 1752 l'Académie fonctionnait.

Nous n'irons pas chercher trop loin des renseignements sur cette Académie : un imprimeur marseillais, qui s'appelait Grosson, a publié de 1770 à 1790 un almanach ou plutôt un guide, devenu rare aujourd'hui, dans lequel il donne les détails suivants :

« Plusieurs peintres, sculpteurs et dessinateurs de cette ville « se réunirent en 1753, pour dessiner d'après le modèle, sous « l'agrément de M. le duc de Villars, qui daigna accepter le titre « de protecteur de cet établissement.

« L'Académie de Peinture et de Sculpture de Paris en agréa la « direction générale.

« Les mêmes artistes dressèrent à leurs propres dépens une école

« de dessin et permirent aux jeunes gens d'y venir étudier, soit en « dessinant comme eux d'après le modèle, soit en apprenant les « principes de l'art. »

Plus tard, un arrêt du Roi, en date du 15 juin 1756, autorisait MM. les échevins de Marseille à donner une somme de trois mille francs pour subvenir aux dépenses nécessaires.

L'Académie prit alors une nouvelle forme ; les artistes qui l'avaient fondée cédèrent aux échevins leurs titres de fondateurs et prirent ceux de recteurs, professeurs, directeurs perpétuels, etc., etc. Le directeur perpétuel était choisi parmi les membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture de Paris; Verdiguier en avait été nommé directeur-recteur perpétuel avant son départ pour l'Espagne, ainsi que l'atteste un singulier certificat qui lui fut délivré et que nous transcrivons à titre de curiosité :

« Nous recteurs et secrétaires de l'Académie royale de peinture « et de sculpture et d'architecture de Marseille, fille aînée de « l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris; certifions « et attestons à tous ceux qu'il appartiendra que le sieur Michel « Verdiguier, sculpteur né à *Toulon* (?) en Provence, fils de feu « Verdiguier, négociant, est l'un des artistes qui fonda ladite « Académie à Marseille, en l'année 1753;

« Que dans la première élection qui eut lieu parmi les membres « de cette Académie, le sieur Verdiguier fut nommé et reconnu « par nous comme directeur perpétuel, qualité en laquelle il a pré- « sidé pendant quinze ans à tous nos travaux, et que à l'époque « où il quitta la France pour se rendre en Espagne, nous lui avons « conservé et maintenu le titre de directeur perpétuel honoraire « pour reconnaître son zèle pour notre Académie, ainsi que son « talent et son amour pour les arts.

« Déclarons, en outre, que le sieur Michel Verdiguier descend « d'une famille honnête, laquelle n'a jamais été infectée par « aucune alliance avec des Mores ou des Juifs; qu'il s'unit en « mariage avec la fille du sieur Ange, qui mourut à Toulon, pre- « mier sculpteur du Roi au département de la marine de cette « ville, artiste recommandable et bien digne de la réputation que « ses œuvres lui avaient acquise; que la sœur du sieur Michel « Verdiguier épousa le sieur Caporal, de la Ciotat, capitaine de « navire, homme estimable et appartenant à une honorable famille,

« laquelle, de même que celle du sieur Ange, ne s'est jamais alliée « avec aucun More ni Juif.

« Et de tout ce que dessus, délivrons le présent certificat, « dressé au secrétariat de ladite Académie et scellé du grand « sceau d'icelle, le 30 mai 1787. *Signé :* KAPPELER ; *signé :* DAGE- « VILLE ; *signé :* MOULINEUF. » — Suit la légalisation.

En Espagne, on exigeait des certificats de cette nature pour établir la pureté du sang, « *limpieza de sangré* », dans les familles des aspirants à de certains emplois, tels que : chevalier de l'ordre de Santiago, familier de l'Inquisition, etc., etc.

On a dit qu'en 1756, Verdiguier n'était déjà plus à Marseille ; il nous suffira de citer les dates de quelques actes de naissance pour démontrer l'erreur de cette assertion : nous avons parlé plus haut du décès de son premier enfant et de la naissance de sa fille Madeleine; mais sa postérité ne s'est pas arrêtée en si bon chemin, car nous relevons, sur les registres de la paroisse Saint-Martin [1] : le 14 juin 1754, le baptême de Louis-Nicolas-Emmanuel Verdiguier ; le 26 mai 1757, le baptême de Jacque-Michel-Ange Verdiguier ; le 28 septembre 1758, le baptême de Louis Verdiguier ; et enfin le 2 janvier 1759, le baptême de Louis-Pierre-Polidore Verdiguier ; tous ces actes portent la signature du père et la mention de « le père présent ». Il était donc, cela est absolument certain, encore à Marseille en janvier 1759 ; ajoutons que la correspondance d'un aimable et complaisant membre de l'Académie de San Fernando de Madrid, M. Tubino, qui nous affirme qu'il était à Cordoue depuis 1765, corrobore parfaitement nos déductions.

Il est très-difficile d'être renseigné sur le séjour de Verdiguier en Espagne ; une grande obscurité règne sur lui, et ses biographes ont largement contribué à épaissir les ténèbres : c'est ainsi que Nagler, dans son *Dictionnaire* publié à Munich (1835-1852), dit, au vingtième volume de ce grand ouvrage, que Verdiguier (Michel) alla s'établir à Cordoue avec l'architecte Balthazar Grèveton (un inconnu sur lequel nous espérons revenir plus tard), et qu'ils y travaillèrent au grand *arc de triomphe* érigé en l'honneur de l'archange Raphaël, monument décoré d'un grand nombre de

[1] Archives de Marseille.

statues; on dit encore dans le même ouvrage que Verdiguier est l'auteur de plusieurs statues qui décorent le chœur de Saint-Jean (cathédrale de Cordoue) et de douze statues placées autour du dôme.

Dans le guide Oschéa, du voyageur en Espagne, publié à Londres en 1865, au chapitre CORDOUE, il est question du monument indiqué par Nagler, monument commémoratif « *el Triunfo* » érigé en 1765 (?) pour célébrer la miraculeuse apparition de l'ange Raphaël. Oschéa ne parle pas de Verdiguier comme sculpteur du monument; mais il lui attribue la chaire d'acajou massif, couverte de sculptures, qui orne la cathédrale de Cordoue.

Malheureusement pour l'honneur de Verdiguier, Théophile Gautier, dans son *Voyage en Espagne*, page 313, détruit cette assertion; car selon la légende à lui racontée par le sacristain de la cathédrale, cette chaire serait de Duque Caneja, qui employa dix ans à ce travail (?).

Théophile Gautier décrit ainsi *el Triunfo* : « ...L'archange « Raphaël, du haut de sa colonne, l'épée à la main, les ailes « déployées, scintillant de dorure, semble une sentinelle veillant « éternellement sur la ville confiée à sa garde. La colonne est de « granit gris avec un chapiteau corinthien de bronze doré, et « repose sur une petite tour ou lanterne de granit rose, dont le « soubassement est formé par des rocailles où sont groupés un « cheval, un palmier, un lion et un monstre marin des plus fan- « tastiques; quatre statues allégoriques complètent cette décora- « tion... Une esplanade entourée de grilles s'étend autour de cette « construction et permet de la contempler sur toutes ses faces. « Les statues ainsi placées ont quelque chose d'élégant et de « svelte qui me plaît beaucoup et qui dissimule admirablement la « nudité d'une terrasse, d'une place publique ou d'une cour trop « vaste. La statuette posée sur une colonne de porphyre dans la « cour du palais des Beaux-Arts de Paris peut donner une petite « idée du parti qu'on pourrait tirer, pour l'ornementation, de cette « manière d'ajuster les figures, qui prennent ainsi un aspect monu- « mental qu'elles n'auraient pas sans cela. » Le grand écrivain apprécie l'œuvre, mais il n'en connaît pas l'auteur.

Ce n'est pas tout, et ici les choses s'embrouillent bien davantage; dans un dictionnaire universel des artistes, publié à Stutt-

gard, on lit ceci : « Verdiguier (Michel), sculpteur français du milieu du dix-huitième siècle, travailla avec son compatriote Balthazar Gréveton au grand monument de marbre érigé en l'honneur de l'archange Raphaël *derrière la cathédrale de Séville* (?), ainsi qu'aux statues de sainte Aciscle, de sainte Victoire, de sainte Barbe et de sainte Inès placées dans la cathédrale » ; et il ajoute : « Il fit pour la cathédrale de Saint-Jean (probablement de Cordoue) un certain nombre de statues; en 1780, il fut élu membre de l'Académie de San Fernando. »

Si nous voulons continuer à nous renseigner, nous verrons que Céan Bermudez dit que Don Miguel Verdiguier, sculpteur français, vint s'établir à Cordoue vers le milieu du dix-huitième siècle avec son compatriote l'architecte Don Balthazar Gréveton, et qu'ils y travaillèrent *el montruoso Triunfo* de marbre, érigé en l'honneur de l'archange saint Raphaël sur une petite place située derrière la cathédrale, etc., etc.; que Verdiguier fit les statues qui représentent l'archange sur une colonne, sainte Aciscle, sainte Victoire, sainte Barbara, etc., etc.

Un dictionnaire universel d'histoire et de géographie par Don Francisco Paula Mellado, tome VII, page 363, répète a peu près ce que dit Bermudez.

Une publication locale, le *Bulletin de la Société des Sciences, Belles-Lettres et Arts du département du Var*, séant à Toulon, année 1860-1866, page 101, chapitre III, s'exprime ainsi au sujet de notre artiste :

« Plus tard Verdiguier quitta Marseille et fut s'établir en Espagne. « Il s'arrêta à Tolède, où il forma un atelier; là il fut enfin heu- « reux, ses talents furent honorés et lui procurèrent une douce « aisance ; il avait gagné l'amitié de l'archevêque de Tolède, qui se « plaisait avec lui et l'avait souvent à sa table. Ayant un jour loué « le parfum d'un café de Moka que l'archevêque lui servait, il en « trouva une balle en entrant chez lui ; il vécut à Tolède jusqu'à « l'âge de quatre-vingt-quatre ans, estimé et respecté. »

Le Bulletin se trompe ; ce n'est pas à Tolède, mais bien à Cordoue que Verdiguier a vécu, non point jusqu'à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, mais jusqu'à celui de quatre-vingt-dix, selon toutes les probabilités.

Nous cédons maintenant la plume à un de ses biographes espa-

gnols qui nous paraît mieux renseigné et qui a l'avantage de formuler une critique sur ses œuvres :

« Verdiguier quitta la Provence pour se rendre en Espagne, « accompagné d'un architecte, son compatriote, Balthazar Gré- « veton. Ce dernier fut chargé des décorations de l'autel de sainte « Inès dans la cathédrale de Cordoue, et Verdiguier sculpta la « statue de la sainte, dont l'attitude et le costume ont été l'objet de « quelques critiques ; mais le gracieux effet de l'ensemble absout « l'artiste de ce jugement trop sévère.

« Verdiguier n'eut pas de peine à se concilier les bonnes grâces « de l'archevêque de Cordoue, Don Martin Barcia, ainsi que de « ses généreux successeurs ; il avait beaucoup d'aménité dans le « caractère et des talents incontestables.

« Sacrifiant au goût de convention qui régnait à l'époque de sa « jeunesse, il s'écarta bien quelquefois de l'étude de la nature, « pour suivre la voie moins sûre des innovations ; mais il n'en a « pas moins acquis une juste célébrité, autant par le nombre et « l'importance de ses ouvrages, que par le style original qui les « distinguent.

« Verdiguier eut l'occasion de montrer la féconde habileté de « son ciseau, lorsque fut érigé à Cordoue le monument triom- « phal en l'honneur de l'archange saint Raphaël ; ce monument « remarquable par ses proportions colossales, la richesse des acces- « soires et les sommes qu'il a coûté, plus encore que par le « goût et la légèreté de ses formes, est une imitation de celui que « l'on voit sur la place Navone à Rome, et que décorent des statues « du Bernin. Après avoir modifié le plan de l'artiste étranger, « Verdiguier exécuta la statue principale, celle de l'archange, haute « de trois vares ($2^{m},60$), qui surmonte la colonne triomphale. Les « statues de sainte Barbe, de sainte Aciscle et de sainte Victoire, « qui sont assises sur l'énorme piédestal circulaire servant de « base au monument, sont aussi du même artiste, comme tout le « reste des personnages et des ornements.

« Verdiguier fit encore huit figures d'anges de grandeur natu- « relle et deux d'adolescents pour la chapelle du trésor de la cathé- « drale de Saint-Jean, ainsi que les onze statues qui couronnent le « faîte de l'édifice ; il prit une part importante aux travaux de « décoration de la chapelle de la Vierge du Rosaire dans le couvent

« de Saint-Paul de Cordoue, et il acheva, à son honneur et aux « applaudissements des habitants de la province, l'élégant aque- « duc de la ville de Puente Genil ou Puente de Don Gonzalo.

« Parmi les ouvrages dus également à cet éminent artiste, nous « citerons deux chaires sculptées en acajou, dont le dais porte des « statues et la base des figures symboliques.

« Enfin un peintre de Cordoue, Don José Salo, possède un « groupe d'enfants gravé à l'eau-forte par Verdiguier; cette « estampe, qui réunit la grâce au fini de l'exécution, prouve que « l'artiste était passé maître dans toutes les branches du dessin.

« Il fut directeur statuaire (*sic*) de l'Académie de Marseille et « membre de l'Académie de Saint-Ferdinand de Madrid, où il fut « reçu en 1780.

« Est-il besoin d'ajouter après cela qu'il jouit à Cordoue de l'es- « time générale aussi bien parmi le peuple que dans la haute classe « de la société? »

Nous n'ajouterons pas beaucoup à cette biographie, qui nous paraît résumer tout ce que l'on peut dire de Verdiguier pendant son séjour en Espagne.

Nous n'avons pas la prétention de dresser un catalogue des œuvres de notre compatriote; nous ajouterons simplement à celles qui ont été énumérées dans le cours de cette notice : les statues de saint Cicilio, de saint Jean de Dieu et de saint Gil dans la cathédrale de Grenade; et dans celle de Toulon, le baldaquin en marbre du maître-autel représentant l'ensevelissement de la Vierge. Il a fait aussi beaucoup de dessins dont on retrouve les traces dans les collections des amateurs provençaux. Nous possédons de lui, bien que n'ayant point de collection, un lavis à l'encre de Chine. Si nous voulions donner notre opinion sur le talent de Verdiguier, nous l'appellerions le Fragonard de la sculpture, moins la note libertine.

Le monument « *el Triunfo* » et la porte de l'arsenal de Toulon ont été photographiés.

Verdiguier a eu pour élève le duc de Privas, peintre, poëte, musicien et diplomate célèbre, ainsi que le sculpteur espagnol Alvarès, qui remporta le prix proposé pour la décoration des appartements que Napoléon devait occuper au Quirinal.

Malgré notre bonne volonté, il nous a été impossible de décou-

vrir son acte de naissance; nous possédons en revanche son acte de mariage (archives de la mairie de Toulon), dans lequel il désigne Marseille comme sa ville natale, et son extrait mortuaire, copié littéralement au folio 237 du registre des décès de la cathédrale de Cordoue :

« En Cordoba en venite y nueve de decembre de mil siteciento « novento y seis anos : murio y el si guiente dia se enterro en esta « catédral con entierro de madrugado Don Miguel Bordigner (*sic*) « casado en préméras nupcias con... y en segondas con Doña « Antonia Ocaña, etc., etc. », c'est-à-dire : A Cordoue, le 29 septembre 1796, mourut, et le lendemain fut enterré avec un enterrement de Laube (Madrugado), Don Michel Verdiguier, marié en premières noces avec une personne dont on ignorait le nom, puisqu'il est resté en blanc sur l'acte, mais que nous savons être celui de Madeleine Maucor, fille du sculpteur Lange, dont le souvenir, hélas! était en ce moment bien effacé.

On lit encore, en résumé, dans le livre des recettes de cette paroisse, n° 8, relativement à la cérémonie dont il vient d'être question, que Don Michel Verdiguier, époux de Doña Antonia Ocaña, fut enterré dans cette cathédrale le 30 septembre 1796, ayant fait son testament le 27 septembre 1795, chez Laurent Muñoz, notaire de cette ville, nommant pour ses exécuteurs testamentaires Ange Gonsalès, Don Ignace Thomas, sa susdite épouse et Don Lui Verdiguier; il institua pour ses héritiers Doña Madaleina, Doña Theresa, Don Lui et Don Michel Verdiguier.

Nous ajouterons que nous possédons, dressé avec le plus grand soin, l'arbre généalogique de Verdiguier, et que deux de ses descendants étaient encore vivants à Cordoue en 1852.

Bouillon-Landais,

Conservateur du Musée de Marseille, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

IV

LES SCULPTEURS BOITTEAU.

Il est des familles dans lesquelles des aptitudes spéciales, se révélant tout à coup, se perpétuent pendant plusieurs générations, jusqu'au jour où ces facultés initiales disparaissent tout aussi brusquement par le manque subit, chez le continuateur de la race, du sens particulier qui avait dominé chez ses ascendants, ou par l'extinction du dernier des représentants de ces familles.

Avant 1789, quand sous le régime des maîtrises les enfants embrassaient plus fréquemment la profession de leur père, l'Art, — entre autres — fournit de nombreux exemples de cette perpétuité. C'est l'un de ces exemples qui fait l'objet de la notice suivante.

En 1653, l'hôtel de ville de Cambrai avait pour concierge un certain Robert Boitteau [1], à qui « Messieurs » donnaient bientôt toute leur confiance. Il était marié à Barbe Crespin [2], et il lui naissait le 9 janvier 1663 un fils que l'on baptisait des prénoms de Robert-François [3].

Tout enfant, il oubliait volontiers le chemin de l'école pour s'arrêter chez les potiers de terre de la rue Croix-à-Poteries, au pied du mont de la citadelle, déjà vieille de plus d'un siècle. Il les regardait curieusement tourner et façonner la glaise, et, sans autres instruments que leurs doigts, sans autre science artistique que leur instinct, donner à leurs produits vulgaires un aspect qui n'était pas toujours sans originalité. En raison de l'importance paternelle, — le concierge de la « maison de paix » étant un personnage, — les maîtres potiers permettaient à l'écolier en faute de pétrir dans la pâte prête à être mise en œuvre divers objets, informes d'abord, mais qui ne tardèrent pas à révéler chez le petit créateur un

[1] Compte du domaine, 1653-1654. (Archives communales.)
[2] Embrevure du 4 juin 1688. (Archives communales.)
[3] Registres des paroisses. — Paroisse Saint-Martin, vol. n° 106, fol. 301.

certain sentiment de la nature, indice d'une aptitude innée.

Cette aptitude s'était manifestée déjà chez un membre de cette famille, oncle de l'enfant : maître Henry Boitteau, qui a laissé peu de traces. On le voit, en 1673, sculpter une pierre d'autel pour l'église collégiale de Saint-Géry et raccommoder un pilier dans la chapelle Saint-Pierre de la même église, pour quatorze livres douze sous[1]; et le compte de la fabrique de la cathédrale pour 1686 mentionne également qu'il a été payé audit Boitteau, le 16 août, une somme de cinq florins onze patars (XI *l. ij. s.*) pour des ouvrages que ce compte ne détaille pas[2].

Les goûts de Robert semblant indiquer une vocation, on le confia aux soins de son oncle, qu'il ne tarda pas à surpasser.

Les premiers travaux de Robert, devenu maître, dont il soit fait mention, sont ceux qu'il exécute à l'abbaye de Vaucelles, où il « taille le bois et le marbre ». Il y emploie trois ou quatre ouvriers et se voit obligé, pour les payer, de vendre le 16 décembre 1688 le tiers de huit mencaudées et demie de terre que sa jeune femme, Marie-Claire Foulon, lui avait apportées en dot. Sinon il se trouverait réduit à abandonner une entreprise qui lui assurait un important bénéfice. Telles sont du moins les raisons invoquées devant l'official, à l'appui d'une demande en établissement de tuteur[3] à Marie-Claire, qui n'avait que vingt-quatre ans, afin de pouvoir solliciter légalement du magistrat l'autorisation de consommer la vente[4].

Ensuite Robert, en 1689, avec Vérin[5], un de ses confrères, sculpte la façade du nouveau bâtiment qu'on joignait à l'hôtel de ville et dont on avait commencé la construction dix ans auparavant, en 1679. Boitteau y exécute des trophées et des armoiries dans les tympans qui couronnaient les portes et les impostes surmontant les fenêtres. L'ensemble de ces sculptures, dont le Musée a recueilli quelques rares et trop frustes débris retrouvés lors de la récente et complète reconstruction du monument, avait une certaine importance, car la somme payée alors aux deux artistes, le 1er octobre,

[1] Comptes de la fabrique de Saint-Géry. (Archives départementales.)
[2] Archives départementales.
[3] Pièce de la collection de M. V. Delattre.
[4] Embrevure citée plus haut
[5] Il est plusieurs fois question de Vérin dans les comptes du domaine.

s'élève à six cents florins [1]. La même année, Boitteau, secondé toujours par Vérin, raccommode pour douze florins, qui lui sont payés le 14 octobre, la statue de la Vierge, œuvre de maître Laurent Gallet, tailleur d'images, mise en 1631 dans la niche ménagée à la façade extérieure de la porte « du Mal » ou de Valenciennes, édifiée en 1623 [2].

En 1691, il répare des épitaphes dans l'église de Saint-Géry, pour trente livres, et restaure dans la même église la table d'autel de la chapelle des chanoines, pour seize autres livres [3].

En 1692, outre de nouvelles réparations d'épitaphes qu'il fait pour vingt-cinq livres, il sculpte moyennant cent soixante florins (deux cents livres), dont on lui compte la moitié d'avance, la table de l'autel Saint-Pierre dans cette même église Saint-Géry [4].

En 1693, il est appelé à exécuter pour le chapitre de l'église métropolitaine des « travaux de son style » que ne détaillent point les comptes de la fabrique [5]. En 1694, il travaille derechef pour la collégiale de Saint-Géry (cinquante-huit livres), pour laquelle, l'année suivante, il raccommode une statue de saint Foursy, moyennant quatre livres seize sous [6].

Ces différents ouvrages avaient mis le sculpteur en renom. Dom Louis de Marbaix, abbé du Saint-Sépulcre à Cambrai, faisait alors reconstruire et agrandir, sur les plans de « maître Anselme Estienne », architecte à Douai [7], la chapelle de son abbaye, dont il posait la première pierre le 13 février 1696 [8]. Ce fut à Robert Boitteau qu'il confia le soin d'orner la nouvelle église.

Sur une convention verbale entre l'abbé et l'artiste, celui-ci avait déjà commencé la sculpture du chœur et composé le dessin de la table du maître-autel. Le 26 avril de cette même année 1696, il fournit, sur la demande du « prélat », un nouveau projet pour cette table et convient d'en faire toute la sculpture, « suivant le « dernier dessin qu'il a dessigné (*sic*), pour la somme de quatre

[1] Compte du domaine, 1689-1690, fol. 62. (Archives communales.)
[2] *Ibid.*
[3] Compte de la fabrique de Saint-Géry. (Archives du département.)
[4] *Ibid.*
[5] *Archives du département.*
[6] Compte, etc., etc.
[7] *Journal des travaux*, cité plus loin, page 15.
[8] *Journal des travaux*, page 2.

« cents florins, cette somme comprenante aussi les prétentions « qu'il pourrait avoir pour les dessins et autres vacations par lui « faites jusqu'à ce jour [1] ».

Cette indication, extraite du « *Journal touchant les ouvrages à « faire à l'église et aultres bâtiments de Saint-Sépulcre* [2] », est le premier article d'une suite de mentions relatives au sculpteur, et d'autant plus précieuses qu'elles sont restées complétement ignorées jusqu'à présent.

Ce second projet eut le sort du premier; une note marginale indique que « cet accord est nul parce qu'on est résoud à ne point « faire de table d'autel [3] ».

Le dernier d'août, même année encore, « maître Robert Boitteau « est convenu de faire toutte la sculpture du chœur, carolles [4] « (pourtour) et petite chapelle, et celle qu'il convient faire y com- « pris les chapiteaux, les piliers des côtés des dittes carolles, « moïennant cinc cents septante deux florins, dont il a reçu sep- « tante deux florins sur le champ [5] ». Le reste de cette somme lui sera payé plus tard, par fractions.

Boitteau ne s'occupe pas seulement de l'ornementation des murailles, comme on l'a vu plus haut; c'est aussi à lui que l'on s'adresse pour le mobilier. Il s'associe maître Louis Noël, menuisier de Cambrai, avec lequel il avait été forcément en rapport. En effet, Noël devait exécuter la grande table d'autel dont Boitteau avait donné un premier dessin, et lorsque ce dessin fut changé, on permit au questier d'approprier à l'exécution du second projet les parties de menuiserie déjà faites, en même temps qu'on lui comptait, comme au sculpteur, cent florins [6].

Les deux associés s'engagent à entreprendre « de faire vingt- « huit formes y compris celle de M. l'abbé, qui doit être distinguée « par de doubles parcloses élevées et par quelque couronnement,

[1] *Journal des travaux*, page 138.

[2] *Archives départementales*. Fonds de Saint-Sépulcre. Nous devons la communication de ce précieux registre, comme de tous les documents empruntés aux *Archives départementales*, à l'extrême obligeance de M. le chanoine Dehaisnes, archiviste du Nord.

[3] *Journal des travaux*, page 137.

[4] Bas côté autour du sanctuaire.

[5] *Journal des travaux*, page 137.

[6] *Ibid.*

« aussi bien que celle du prieur, qui y correspond au côté gauche, « y compris aussi les retours au coing et les panneaux au-devant « et pour couvrir les pilliers; aïant aussi este conditionné que les « deux premières formes vers l'autel seront fermées et terminées « par des parcloses montantes jusqu'aux corniches avec quelques « ornements convenables aux entrées des formes et tant au milieu « qu'aux extrémités ; le surplus conformément aux formes des reli- « gieuses de l'Abbiette à Lille, qu'ils ont veu, s'étant lesdits entre- « preneurs obligez de faire au moins aussi bien et même mieux tra- « vailler lesdittes vingt-huit formes, que le sont celles des dittes « religieuses, en livrant colle, cloux et toutes autres choses néces- « saires pour l'accomplissement desdittes formes (excepté le bois « qui demeurera à la charge de l'abbaye), et les poser en place à « leurs frais, parmi et moiennant la somme de seize cents florins « que monsieur l'abbé a promis leur paier à proportion que l'ou- « vrage avancera; à compte de quoy il leur a desia paiez nonante « huit florins huit patars, le 19 de novembre 1696 [1] ». Cette somme leur est également fournie par à-compte. Avant de conclure ce marché, le menuisier et le sculpteur avaient donc été voir les formes du chœur des religieuses de l'« Abbiette ». Ils faisaient en même temps choix du « bois d'Hollande », nécessaire à l'exécution de cette entreprise [2], et, par la même occasion, commandaient à maître Francq-homme, de Lille, la reproduction d'une de ces formes destinée à les guider dans leur travail : on la leur amenait le 8 mai 1697 [3].

Il va sans dire que l'abbaye payait le tout : voyage, bois et modèle.

Le 3 octobre 1697, une partie de cette œuvre était achevée. L'abbé, comme marque de satisfaction, faisait compter aux deux maîtres, — les artistes n'étaient point fiers jadis, — quarante-huit patars « pour boire ». Pour leurs ouvriers, on remplaçait l'argent par quelques « tonnes de petite bière [4] ».

Les formes étaient mises en place le 5 février 1698, ce qui valait aux entrepreneurs un nouveau « pour boire » de « cinq escus neufs » (huit florins douze patars douze deniers) [5].

[1] *Journal des travaux*, page 158.
[2] Page 157.
[3] Page 61.
[4] Page 200.
[5] Page 201.

Un mois après, le 9 mars, ils recevaient cinquante-trois florins huit patars douze deniers pour la même œuvre, lesquels, joints aux sommes qu'ils avaient reçues jusqu'au 8 février précédent, formaient un total de mille huit cent soixante-douze florins deux patars douze deniers [1].

Le 20 avril, Louis Noël touchait soixante-quatre florins, et le 13 juillet on lui donnait une gratification particulière de cinquante livres pour le travail des formes, terminé [2].

Entre temps, le 22 juin 1697, on avait payé à Boitteau pour six journées d'ouvriers employés à la sculpture des croisées (transept) non comprises dans la convention du chœur, quatre florins quatre patars. Mais pendant que l'artiste taillait le bois des formes, il avait négligé l'ornementation des murailles. La sculpture de l'édifice s'était ralentie et avait même périclité; car Boitteau, chez qui l'amour de l'art n'absorbait point complètement le soin des intérêts, avait réparti le travail entre ses aides, les animant d'abord de son exemple; puis, se bornant peu à peu à des indications, des conseils ou quelques gourmades, il confiait enfin à leur seule pratique jusqu'aux parties les plus délicates de l'œuvre.

L'abbé s'en était aperçu : jaloux de donner à son église toute la perfection possible, et pour empêcher désormais le retour de ce préjudiciable état de choses, il prend avec le sculpteur de nouveaux arrangements, le 13 octobre 1698. Boitteau convient, « renonçant à toutte convention antérieure, de faire la sculpture « du chœur, des carolles et des croisées y comprise celle des « arcades, des piliers et de tout l'ordre au-dessus des entrées et « du commencement de la nef; y comprise aussi celle de l'archi- « trave dans toute l'étendue susdite, et cela tant pour ce qui est fait « que ce qui reste à faire aussi bien que ce qui est désia fait, pour « la somme de deux mille trois cents florins, à compte desquels « comme il en a désia reçu jusqu'au 11 de ce mois, onze cents « seize florins trois patars douze deniers, y compris les cent florins « qu'il avait receu à compte de la table d'autel qu'on avait projetté « faire, il ne luy sera plus dû et compté que onze cents quattre « vingt-trois florins seize patars douze deniers, qui lui seront paiés

[1] *Journal des travaux*, page 213.
[2] Page 204.

« à proportion que l'ouvrage avancera, moiennant quoy ledit Boit-
« teau se tient aussi satisfait de la sculpture qu'il avait faite pour
« la table d'autel susdite, dont le dessin est abandonné, aussi bien
« que de ce qui lui pourrait estre dû pour le carosse et autres
« vacations à compte desquels mille cent quatre-vingt-trois florins
« seize patars douze deniers. Aussi il ne lui sera plus deû que la
« somme de onze cents florins, ayant este conditionné qu'il travail-
« lera lui-même avec de bons ouvriers pour avoir achevez le tout
« au plus tard à la Pentecôte prochaine [1]. »

Un mot de ce nouvel engagement appelle une courte explication : lors du voyage à Lille pour les formes, les deux entrepreneurs avaient reçu, le 19 novembre 1696, dix patagons pour leurs frais de déplacement [2] ; Boitteau, qui était loin d'être riche, avait fait l'avance de ces frais. Se ravisant quelque temps après, il allégua qu'il avait omis, dans son état justificatif, de réclamer le prix du carrosse. L'abbé fit d'abord la sourde oreille ; Boitteau réitéra sa réclamation et comme elle menaçait de devenir périodique, on y mit fin de la manière qui vient d'être dite.

Pour stimuler le zèle des ouvriers de l'artiste, on leur donne, le 17 octobre 1698, « pour boire le iour de Saint-Luc », patron du « style », un écu neuf (deux florins dix-sept patars douze deniers) [3].

Un an après, jour pour jour, on paye à Robert quatre-vingt-six florins huit patars, « lesquels, aussi bien que ce qu'il peut ci-devant avoir reçu par dessus ce qui lui doit revenir pour les entreprises du chœur et des croisées, seront à compte d'autres ouvrages qu'il fera cy après [4]. » Et, en décembre suivant, lorsqu'on règle le compte du maître, il se trouve avoir reçu « deux cent septante cinq florins seize patars » de plus qu'on était convenu de lui payer, indépendamment d'une gratification de « deux escus neufs », donnés à ses ouvriers [5].

Le 24 décembre, on augmente de deux cents « patagons qui font cinq cents florins », la somme à payer à Boitteau pour qu'il achève la sculpture de l'église jusqu'au mur de refend qui la ferme

[1] *Journal des travaux*, page 241.
[2] Page 157.
[3] Page 212.
[4] Page 243.
[5] Page 244.

provisoirement [1], et celle de l'ancien clocher que l'on avait repris en sous-œuvre. On lui donnera des à-compte le 20 avril 1700, puis le 17 juin, puis le 3 juillet.

L'œuvre sculptée, pierre et bois, s'accomplissait simultanément; M. l'abbé, M. le prieur et les autres dignitaires de l'abbaye, voulant que tout fût en harmonie dans leur chapelle, avaient pourtant mis deux ans à s'apercevoir que le trop de simplicité de l'ornementation des stalles ne répondait point à la richesse de l'ensemble : on « résolut de faire cesser ce disparate ». C'est pour donner suite à cette résolution que le prieur, M. Dambrine, spécialement chargé de l'administration des deniers de l'abbaye, inscrivait sur son registre-journal la mention suivante, datée du 17 août 1700 :

« J'ai convenu de donner à Boitteau et à Me Louis Noël cent « patagons par dessus les mille huit cent soixante-douze florins deux « patagons douze deniers qu'ils ont reçu pour façon des formes, tant « en gratification que pour les augmentations qu'ils ont faites aux « formes, et à condition qu'ils achèveront les dossiers des formes à « leurs frais tant pour sculpture que menuiserie, en donnant seule- « ment à Me Louis un patagon par dessus les cinquante qu'il doit « partager dans ces cent patagons; et comme Me Louis a désia receu « cy-dessus cinquante livres le 13 juillet 1698, il ne luy est plus deu « que nonante quatre florins dont nous sommes aussi acquitez au « moyen de pareille somme que ie luy déduis sur les cent huit flo- « rins que ie luy ai pretez le 24 de février de cette année 1700 [2]. »

Les travaux d'art tiraient à leur fin : on remplaçait, la même année, le mur de refend en briques qui fermait provisoirement l'église sur la voie publique, par une façade en placage réédifiée depuis, et dont Boitteau fit aussi les sculptures. Don Marbaix, qui avait subi, quatre années auparavant, la douloureuse opération de la taille, put voir son entreprise terminée en 1702, comme l'indiquait, au-dessus du portail, le chronogramme suivant taillé à l'extérieur dans la frise, et qui disparut en 1725, par suite d'une restauration maladroite :

EXTRUXIT LUDOVICUS MARBAIX [3].

[1] *Journal des travaux*, page 244.

[2] Page 213.

[3] DUPONT, *Histoire ecclésiastique et civile de Cambrai et du Cambrésis*, partie VI, page 125.

Restaient le buffet d'orgues, détruit dans l'incendie de 1858, et la chaire : tout fait présumer qu'on les devait aussi à Boitteau. Le registre qui suivait celui d'où sont tirés presque tous les détails précédents eût sans doute confirmé cette présomption; malheureusement ce registre n'a pas été retrouvé [1]. Ces détails eux-mêmes seraient incomplets sans une courte description de l'œuvre de Robert dans la chapelle abbatiale du Saint-Sépulcre, aujourd'hui église métropolitaine.

La frise de l'entablement composite de la nef et du chœur est ornée de rinceaux d'acanthe ; chaque travée forme un tout complet. Les enroulements partent du point central, se développent de chaque côté, se replient, se croisent, laissant s'épanouir au centre de leurs capricieuses révolutions d'énormes rosaces radiées, d'un puissant relief, supportent des guirlandes de fleurs et de fruits profondément fouillées, ou se marient à des plates-bandes rigides, striées, se brisant à angles vifs pour former des spirales qui les raccordent aux courbes végétales dans une harmonie parfaite.

Il n'est point deux travées semblables, et pourtant la symétrie des parties latérales correspondantes de la nef ne souffre pas de l'abondante variété d'expression d'une idée unique au fond. Sur chacun des panneaux saillants engendrés, dans la frise toujours, par le relief des pilastres à chapiteau un peu vide, une délicieuse tête de séraphin déploie sa double paire d'ailes qui l'entourent comme une auréole. Extase sainte, pieux recueillement, adoration naïve, ces trois expressions se reproduisent, en s'alternant, sur ces petits masques joufflus à fossettes mignonnes.

A l'arc du chevet, le décor, plus complet, montre deux enfants en gaîne, affrontés, dont la partie inférieure se résoud en spires de feuillage ornemental. A l'origine, ils soutenaient un ostensoir qui a disparu depuis. Dans chacun des tympans inscrits au-dessous, un ange en pied, de haut relief, les mains jointes, se prosterne devant l'œil divin encadré du nimbe triangulaire rayonnant. Enfin, au fond de la chapelle autrefois consacrée à la Vierge, dans le transept du côté de l'Évangile, les tympans encore sont couverts de nuées où surgissent, entre leurs capricieux replis, de gentilles têtes ailées.

[1] Le *Journal des travaux* y renvoie à diverses reprises.

La corniche est partout refouillée de rais de cœur, d'oves, de denticules, de perles et d'olives, etc. Plus bas, dans les tympans des autres arcs, à de larges enroulements se mêlent des tiges de lis fleuries, des branches de chêne où pendent les glands parmi les feuilles, ou qui servent de supports à des guirlandes enrubannées. Ailleurs, des palmes luxuriantes, des gerbes d'épis gras qu'enlacent des ceps fléchissant sous le poids des grappes, s'accouplent séparées par la clef du cintre, ornée elle-même d'un motif qui ne se répète jamais.

Jusqu'aux arcs doubleaux de la nef, chargés d'entrelacs à feuilles multilobées; jusqu'aux chutes diverses, coquilles, cartouches, volutes amortissant les crossettes des chambranles à la base des baies ouvertes au-dessus de l'entablement, tout accuse, dans le goût et l'abondance de la composition, dans l'ampleur et la grâce du faire, l'imagination et la main d'un véritable artiste.

Ce n'est sans doute pas du « style religieux », si par ce mot on entend la froide sévérité de l'aspect; mais c'est un fort bel exemple d'un art païen, en tout cas agréable et charmant.

Cette œuvre de longue haleine n'avait pas complétement absorbé l'artiste; entre temps, il n'avait point dédaigné des travaux de moindre importance. En 1697 il refaisait dans l'église métropolitaine une main et l'épée d'une statue de saint Michel pour douze florins dix-sept patars douze deniers (25 l. 15 s.); en 1698, pour des labeurs non désignés, il recevait huit florins (10 l.); en 1701, le 11 novembre, pour son travail, nouveau payement de treize livres [1]. La même année, il sculptait dans la sacristie de Saint-Géry « les consoles des essuie-mains », pour trois florins huit patars; il fournissait un an après, pour la « grande sacristie » de la même église, « un Christ avec la croix et le piettement » qui lui sont payés soixante et un florins douze patars [2]; et en 1709, les « actes capitulaires » reposant à la bibliothèque communale mentionnent aussi le payement à l'artiste, le 22 avril, d'une somme de trente-cinq florins, sans préciser pour quel genre d'œuvre [3].

C'est aussi à Boitteau qu'on doit le joli dessus de porte à niche

[1] Comptes de la fabrique de la cathédrale. (*Archives du département.*)
[2] Comptes de la fabrique de l'église Saint-Géry. (*Archives départementales.*)
[3] Manuscrit n° 983.

rectangulaire accotée de volutes, de rinceaux et de vases élancés, qui surmontent, depuis 1714, l'entrée de l'ancien hôpital Saint-Julien, rue de ce nom. Plus loin, à l'angle des nouveaux bâtiments qui s'élevaient alors, l'artiste taillait une niche élégante et ornementait les panneaux de fond des formes qu'on venait de mettre, dans la chapelle de cet hôpital, pour les religieuses. Cette niche et ces formes existent encore. On voit aussi de l'artiste la porte cochère d'un hôtel (rue de l'Arbre-à-Poires, n° 18), toute couverte d'attributs délicats. Elle est placée en retraite, et la voussure en forme de coquille fleurie captive par ses gracieux détails autant que par le charme de l'ensemble.

En 1717, Robert sculpte dans la salle du consistoire de l'hôtel de ville, pour dix-huit florins, une cheminée dont il fournit le dessin et pour laquelle il compose deux projets différents qui ont été conservés [1].

Par accord entre le magistrat et les « margliseurs » de l'église Saint-Martin, la paroisse municipale, la tour de cette église servait depuis longtemps de beffroi, abritant les cloches communales. Cette tour, commencée en 1447 et achevée en 1474, était terminée par une flèche torse, à la base de laquelle quatre tourelles assises en encorbellement aux angles du clocher et reliées entre elles par une galerie couverte en acrotère, donnaient asile aux « gallus », comme on nommait les quatre commis au guet, chargés de sonner le tocsin en cas d'incendie ou d'alerte militaire. Le tout tombait de vétusté et, sorte d'épée de Damoclès, menaçait de sa chute la toiture de l'église et la vie des passants. Les marguilliers, renouvelant en 1698 une requête présentée par eux en 1674, avaient bien obtenu que la flèche fût démolie jusqu'au ras de la partie où se tenait le guet; mais cette partie n'étant pas en meilleur état, la menace, bien qu'amoindrie, n'en était pas moins demeurée permanente.

En 1719, les administrateurs de l'église, afin de faire cesser complètement tout danger, sollicitaient de nouveau, « pour cause de sûreté publique », la démolition de la maçonnerie mauvaise, et le magistrat faisait dresser enfin, le 4 septembre, par « Marc Four-

[1] Compte de la ville 1717-1718, fol. 82, et article *Hôtel de ville*. (*Archives communales*.)

« meaux, maître tailleur de pierres, Jean Mesureur, maître maçon, « François Goubet, maître charpentier, et Robert Boitteau, maître « sculpteur », un devis des travaux que devait entraîner cette démolition.

Boitteau était de plus chargé de présenter, au point de vue artistique, un projet d'ornementation de la portion à reconstruire. Il proposa, moyennant la somme de trois cents florins, de remplacer les trompes supportant les tourelles qu'on ne devait point réédifier, par de doubles consoles terminant les contre-forts, et de placer des vases, en manière d'amortissement, dans les écoinçons formés par l'inscription du cercle de la base de la flèche dans le carré supérieur de la tour : ce qui fut adopté.

Mais les ressources étaient déjà rares alors, et l'on n'avait pas encore inauguré, pour parer à cette pénurie, le système des emprunts amortissables, à Cambrai du moins : tout se borna à la rédaction du devis.

Le 28 juin 1720, en l'église métropolitaine de Notre-Dame, on transportait le cercueil de Jacques-Théodore de Brias, mort le 16 novembre 1696, « dans l'un des caveaux nouvellement cons- « truits sous le maître-autel pour la sépulture des archevêques [1] » ; Boitteau, s'associant de nouveau à son confrère Vérin, qui paraît avoir été l'un de ses aides habituels, travaillait au monument funèbre destiné à honorer la mémoire de cet humble et charitable prélat.

Simultanément Robert faisait encore pour la ville divers travaux d'art, repris en un état justificatif qui n'a pas été retrouvé [2].

En 1721, il convient avec le député du magistrat de faire pour la table d'autel de la chapelle de Notre-Dame la Grande, patronne de « l'honorable corporation » des tailleurs d'habits, une Vierge de trois pieds de haut sur un piédestal d'un pied, et « acompanié de « deux anges à coté et une teste d'ange au mélieu, comme aussy « quattres teste d'anges dans les raions que ie feray pour la « niche », écrit le sculpteur, qui avait plus de talent que d'orthographe, dans l'état de marché qu'il passe le 25 septembre [3].

[1] *Recherches sur l'ancienne église métropolitaine*, etc., par Le Glay, page 77.

[2] Compte du domaine, 1720-1721, fol. 81.

[3] Corps de métiers : peintres, sculpteurs, brodeurs et verriers. (*Archives communales.*)

En 1724, le chapitre de l'église de Cambrai lui compte 6,134 livres pour la part artistique que prend Boitteau à la construction d'un nouveau maître-autel « à la romaine » dont il fournit les dessins. « Cet autel », dit M. J. Houdoy, qui en donne la description d'après les comptes du chapitre [1], « était formé d'une « table contournée, soutenue par deux consoles en bronze doré ; « sous la table était placée une urne d'argent décorée de palmes « et entourée de quatre anges de même métal. » Deux orfèvres de Cambrai, Jacques Dormal et Nicolas de Raisse, collaborèrent à l'exécution de ce monument, qui coûta plus de 80,000 livres [2].

Il semble que cette dernière œuvre fut pour Boitteau comme le « chant du cygne », car, à partir de cette année, on ne trouve plus de mention concernant l'artiste. Il mourut le 11 septembre 1728, dans sa soixante-cinqième année, et non dans sa soixante-deuxième, comme l'indique le registre mortuaire de sa paroisse [3], par une erreur qui n'est point rare dans ces sortes de documents. Le nombre de ses travaux avait été considérable ; son habileté et sa science égalaient sa fécondité, et nous sommes loin d'avoir épuisé la liste de ses œuvres secondaires, dont le détail eût été fastidieux.

Précoce en tout, il s'était marié très-jeune, à vingt-deux ans, le 25 février 1686 [4], à Marie-Claire Foulon, moins âgée que lui d'une année, et qui était sa cousine germaine. S'il est vrai que le Créateur mesure l'abondance de ses bénédictions au nombre des descendants, le ménage Boitteau-Foulon avait été amplement béni ; parmi les multiples enfants de cette union hâtive, trois fils, sculpteurs comme leur père, s'imposent à l'attention à des titres plus ou moins sympathiques, comme on le verra tout à l'heure. Mais si, sous le rapport de l'art, il ouvrait d'une façon brillante la voie à sa postérité, il ne lui laissait guère que la gêne pour héritage ; un seul exemple le montrera : sa femme, ayant emprunté en 1720 mille livres de France, prenait deux ans après, avec le prêteur qui avait

[1] *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, page 148.

[2] Dormal fit l'urne, et de Raisse deux des anges. Compte de l'office de l'église métropolitaine. (*Archives du département.*) Le nom de de Raisse est plusieurs fois cité dans les comptes de la ville.

[3] Registres des paroisses. Paroisse Saint-Martin, vol. 108, page 721. (*Archives communales.*)

[4] *Ibid.*, vol. 104, fol. 64.

traité au nom de l'hôpital Saint-Julien, des arrangements qui permettaient à la débitrice un remboursement pour elle difficile, par fractions de vingt florins [1].

L'inexécution des travaux projetés en 1719 pour la consolidation du beffroi et le remplacement des parties mauvaises, avait provoqué en 1725 de nouvelles remontrances de la part des administrateurs de l'église. Une seconde visite, le 17 septembre, puis une troisième, le 29 décembre suivant, furent effectuées, mais sans qu'il en résultât de changement dans l'état fâcheux des choses. Il fallut l'intervention de l'Intendant de la province, Bidet de la Grandville, pour que, sur une nouvelle plainte du curé de Saint-Martin, on songeât sérieusement enfin à porter remède au mal. Les 17 et 19 septembre 1732, d'autres visites au clocher ont lieu, et le 22 du même mois, la démolition de la partie défectueuse est en voie d'exécution.

On s'était adressé à un sieur Playez, architecte de la communauté des Dames de Prémy et du comte d'Oisy, pour les modifications à apporter au monument. Playez fit un projet « dans le style de l'époque » qui n'obtint point l'agrément du magistrat. Celui-ci, après bien des pertes de temps causées par l'hiver et les lenteurs administratives, s'aboucha, en 1735, avec l'ingénieur Gittard, commandant du fort Saint-Sauveur et directeur du génie à Lille, que lui avait indiqué M. de La Grandville. L'intendant servit d'intermédiaire entre l'administration cambrésienne et l'ingénieur, qui s'occupa, à titre purement gracieux, de la conception du projet qui lui était demandé.

Les plans et dessins étaient prêts en décembre 1735. Ils comportaient un étage carré avec pilastres sur chaque face et en pan coupé, d'ordre ionique, et baie en plein cintre ouverte au milieu de chacun des quatre côtés. Cet étage était planté sur la partie ogivale et couronné par un dôme surélevé, d'un profil élégant et svelte, surmonté d'une lanterne à jours cintrés aussi.

En 1736, on commençait les travaux : ils étaient entièrement terminés en novembre de la même année. Ils donnaient au beffroi de Cambrai, malgré l'accouplement hétéroclite de styles si différents, cet aspect monumental et correct qui lui a valu une mention

[1] Collection de M. V. Delattre.

approbative de Théophile Gautier dans son *Voyage en Flandre*. Gittard, adoptant l'idée qu'avait eue Robert Boitteau dix-sept ans auparavant, avait remplacé toutefois les vases destinés à meubler les écoinçons par quatre grandes statues décoratives dissimulant à l'œil, d'une façon heureuse, le mauvais effet perspectif des saillants nés de la dissemblance des formes circulaire et rectangulaire sur un même plan [1].

L'exécution de ces statues fut confiée à un sculpteur du nom de Boitteau, Gilles, fils de Robert [2], qui avait déjà fait pour la ville quelques travaux, et qui se fit aider par son frère Jacques.

Ces figures, encore debout, mesurent trois mètres de hauteur. Elles sont, vues d'en bas, d'un effet puissant, bien que d'une exécution très-sommaire. Elles se présentent au repos, drapées à l'antique, la tête ceinte d'un bandeau en couronne, et s'appuient sur de hauts boucliers ou cartouches. Que représentent-elles? On l'ignore : celui à qui on les doit l'ignorait sans doute aussi; mais elles concourent franchement à l'harmonie de l'ensemble et sont d'une fière tournure. Vingt-six blocs de pierre blanche furent employés à les tailler, et pour en assurer la conservation le plus possible, on peignit ces statues à l'huile, d'un ton gris en rapport avec la teinte du monument [3]. Gilles est payé le 19 septembre 1736 « des figures qu'il a eu l'honneur de faire pour la tour de Saint-Martin », selon ses expressions mêmes; il reçoit pour lui et son frère Jacques, qui avait travaillé sous ses ordres à cette œuvre quadruple, deux cents florins, « à raison de cinquante florins pièce, prix fait [4] ».

Il est peut-être intéressant d'ajouter, entre parenthèses, que M. Gittard, remercié le 4 décembre par une lettre du magistrat, recevait en outre comme témoignage de gratitude une pièce de fine *toilette* dont le commerce et la fabrication étaient encore alors l'une des principales richesses du Cambrésis. — Gilles était depuis longtemps un artiste digne de ce nom : né avec le siècle, il avait, en 1728, fait pour l'église métropolitaine les dessins d'une

[1] Tous les documents cités à propos des travaux exécutés à la tour Saint-Martin sont empruntés à la série DD, article *Beffroi*, des *Archives communales*.

[2] Compte du domaine, 1730-1731, fol. 50, v.

[3] Compte du domaine, 1735-1736, fol. 45 et 82.

[4] *Ibid.*

nouvelle châsse de sainte Maxcellende, œuvre d'orfévrerie, et sculpté de plus, en bois, le modèle de l'un des quatre dauphins qui devaient la supporter. Ce dernier travail lui avait été payé seize livres [1]. Malgré son incontestable talent, Gilles, pour des raisons qui ne sont pas indiquées, n'avait point encore été reçu à maîtrise. Fils de maître, il travaillait pour sa mère restée veuve et était le plus ferme soutien d'une famille où — situation trop fréquente chez les disciples de l'art — le sort inclinait plutôt vers la misère que vers l'aisance.

Les succès du fils de Robert ne s'étaient pas accomplis — ce qui arrive trop souvent aussi — sans éveiller l'envie de ses confrères; sur les incitations d'un autre fils de Robert, François-Joseph, dont le courage n'était point la vertu dominante, la corporation, s'appuyant sur un article de son règlement, avait déjà plusieurs fois contesté à l'auteur des statues du clocher Saint-Martin le droit d'exercer seul son art, parce qu'il n'était point passé maître. Le lendemain du jour où la ville lui avait payé son travail du beffroi, il présentait aux échevins une requête où il expose aux juges de police :

« Que dans la veue d'entretenir la famille comme il l'a fait « jusqu'à présent, il a toujours travaillé sous l'hospice de sa mère « qu'il vient de perdre depuis peu, et que pour surcroît de peine « on prétend aujourd'huy l'interdire d'exercer son art, sous pré- « texte qu'il ne serait point maître. »

« Ce qui est le plus fâcheux », continue-t-il, « c'est que son « frère est l'autheur de ces interdictions. » Le remontrant « n'a « cependant autre recours pour continuer l'entretien de cette « famille que ses ouvrages journaliers », et ce serait la perdre « et la réduire à l'aumône », que de l'empêcher d'exécuter les travaux qu'il a commencés. Il ne se refuse point d'ailleurs à passer la maîtrise; mais dans la situation où il se trouve, « il a « besoin au moins de six mois de temps pour s'arranger et se dis- « poser à y parvenir ». Cette demande est accueillie [2].

Gilles fit bien encore d'autres œuvres de moindre importance que celles qui viennent d'être indiquées; il serait puéril de les

[1] Cette châsse avait coûté près de 5,000 livres. Comptes de l'église métropolitaine. — Comptes pour le maître-autel. (*Archives départementales.*)

[2] Corps de métiers, etc. (*Archives communales.*)

décrire. Il mena une vie abreuvée de chagrins et de déboires, et mourut célibataire, à quarante-deux ans, le 28 août 1742 [1].

Son frère Jacques avait quitté Cambrai « sans laisser son adresse » ; on ignore où il alla finir ses jours.

François-Joseph, le frère envieux, se faisait plus remarquer par son indélicatesse et l'irrégularité de sa conduite que par la perfection de son travail. En 1748, alors qu'avec Bataille et Le Roux ils étaient les trois seuls sculpteurs du « corps des quatre styles », ils avaient fait saisir, de concert avec le maïeur des vitriers, une pierre tumulaire sculptée en bas-relief, portant une épitaphe gravée, due à des maîtres étrangers et destinée à l'église Saint-Georges.

Le magistrat devant qui l'affaire avait été portée, comme juge, s'en référant aux statuts de la corporation, condamnait le marbrier et le sculpteur coupables de cette infraction à la loi des maîtrises, à payer au profit de la communauté, pour avoir mainlevée, huit florins d'amende. Or les trois artistes cambrésiens, après avoir copieusement bu aux dépens de leurs confrères, à l'occasion des pourparlers, n'avaient rien trouvé de mieux, sous l'inspiration de Boitteau, le plus ancien d'entre eux, que de s'approprier l'amende, qu'ils se partagèrent fraternellement. Ils furent condamnés à leur tour à restitution, le 9 février.

Quelques mois plus tard, Boitteau, réduit aux expédients, refusai d'acquitter sa part des assises du corps, quarante-six patars. De là nouvelle plainte contre le récalcitrant, ce qui fournit de plus aux requérants l'occasion de dévoiler une nouvelle turpitude de leur peu scrupuleux confrère.

Comme le corps désirait avoir une nouvelle figure de saint Luc, son patron, il avait été convenu avec le sculpteur qu'il en ferait une accompagnée de la Vierge, le tout sur un piédestal, et qu'on lui accorderait pour ce travail la vieille figure et une somme de trente-six florins.

L'artiste prit le saint « de la veille » avec toutes « les argenteries qui étaient autour » ; il vendit celles-ci pour vingt-quatre florins, qu'il garda à-compte de la somme promise, et que, la figure faite, on compléta par un solde de douze autres florins. Mais quand il

[1] Registres des paroisses. Paroisse Saint-Martin, vol. n° 110, fol. 225.

fut question de peindre et de dorer la nouvelle statue, on s'aperçut qu'elle était de bois vert et toute crevassée; en sorte qu'on dut la remettre au sculpteur, qui, doublement indélicat, refusa de rendre l'ancienne et plus encore les trente-six florins. — D'où, autre condamnation prononcée le 29 novembre contre le délinquant, lui enjoignant de remettre son œuvre en état d'être terminée, dans le terme d'un mois [1].

François Boitteau s'était marié en 1733, le 3 février, à Barbe-Catherine Dechy [2]. Célibataire, il n'avait pas été le modèle des jeunes gens — mais il est convenu que l'amour est aveugle... né. — Après son mariage, François ne fut pas la perle des époux. Adonné à l'ivresse, quand il rentrait chez lui titubant, il abreuvait sa femme d'invectives et se portait envers elle, des pieds et des poings, à des voies de fait telles que les voisins compatissants se croyaient obligés d'intervenir afin de soustraire Catherine Dechy aux brutalités de son mari, en la recueillant chez eux. Des enfants nés de cette triste union étaient les témoins de ces déplorables scènes conjugales. Elles lassèrent enfin la patience de celle qui en était la victime. Catherine s'adressa à l'official, qui connaissait de ces sortes de causes, et obtint séparation de corps et de biens, par sentence du 3 juin 1752, c'est-à-dire après dix-neuf ans d'un supplice continuel. Mais il est des êtres contre lesquels l'infortune semble s'acharner : en 1759, l'un des fils de François, du nom de Christophe, alors âgé de vingt-quatre ans, qui avait hérité des mauvais instincts de son père, était, sur la demande de sa mère et d'un conseil de famille, condamné par le magistrat, jugeant sans appel, à aller ramer sur les galères du Roi [3].

D'autres enfants, heureusement pour la pauvre mère, essayaient par leurs soins de lui faire oublier ses peines. L'inconduite du père avait amené les dettes; une fille de François-Joseph, aussi nommée Catherine, et un autre fils, Joseph, né en 1737, et sculpteur également, subvenaient, le dernier surtout par son travail, aux besoins de l'épouse délaissée. Mais les gains n'étaient pas assez forts pour permettre de s'acquitter envers les créanciers.

[1] Corps de métiers, etc.

[2] Registres des paroisses. Paroisse Saint-Vaast, vol. n° 162, fol. 98.

[3] Tous ces documents sont empruntés à la série HH, article *Corps de métiers, Peintres, Sculpteurs*, etc. (*Archives communales.*)

En 1779, le 15 février, Joseph s'était marié à Anne Pennequin [1]; il n'avait pas pour cela abandonné sa mère ni sa sœur qu'il avait recueillies. Alors les réclamations devinrent pressantes, et l'année suivante le frère et la sœur se voyaient contraints de présenter requête aux échevins afin d'entendre déclarer par ceux-ci que les quelques meubles dont usait la veuve étaient la propriété de ses enfants, et qu'elle pouvait en jouir sans crainte de revendication : ce que le magistrat certifia par acte authentique [2].

Depuis Robert, Joseph était bien celui des Boitteau qui affirmait le plus de talent comme sculpteur. Tous les genres lui étaient familiers : en 1774, il faisait pour le collége le modèle en bois des armes des États, que l'on devait reproduire en cuivre pour en décorer la bandoulière du garde du bois Couillé, propriété dudit collége [3]. Deux ans après, il sculptait les portes de la sacristie et travaillait à la chaire de la chapelle de la fondation Vanderbuch. Il s'intitule alors « maître sculpteur et doreur », dans le mémoire de soixante-neuf livres qu'il présente pour ces travaux, et que le receveur des biens de la fondation réduit à quarante-huit [4].

Il a laissé en bois des pièces très-remarquables, ornements et fleurs surtout, fouillés avec un art qui n'est pas dépassé de nos jours, et dont on retrouve encore de nombreux souvenirs dans les salons cambrésiens décorés ou réparés dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Pour ne pas multiplier l'indication de travaux de ce genre, il suffira de mentionner entre autres, comme des mieux réussis, quatre dessus de porte d'une salle, rue du Petit-Séminaire, 18. Ce sont des trophées Louis XVI dans le goût pastoral de l'époque : cornemuse gonflée, houlette et chapeau de bergère ornés de nœuds d'amour, corbeilles d'où s'épanchent des fleurs et des fruits, tympanon, musette, mêlés dans un désordre charmant au carquois et à l'arc classiques

Du petit dieu malin, si cruel et... si doux!

En pierre, on a de l'artiste le décor de quelques façades d'hôtels particuliers.

[1] Registres des paroisses. Paroisse de la Madeleine, vol. n° 75, fol. 17.
[2] Corporations.
[3] Comptes du collége, 1774. (*Archives du département.*)
[4] Collection V. Delattre.

Alors, dans nos villes de province, on n'avait pas encore érigé en principe que les talents du cru ne sauraient valoir, quand même, les talents étrangers. Le magistrat, qui ne dédaignait pas « le goût de terroir », avait confié à Joseph Boitteau des travaux officiels. En 1786, l'hôtel de ville, dont on refaisait la façade vieille de près de trois siècles et dont par suite on rajeunissait l'intérieur, fournissait à l'habile artiste plus d'une occasion d'exercer son ciseau. A l'étage, on revêtait la grande salle de magnifiques lambris de chêne; tandis que Paul-Joseph Le Roux — celui qui avait trempé en 1748 dans l'une des indélicatesses du père de Joseph Boitteau — sculptait les chapiteaux des colonnes corinthiennes élevées au roit des trumeaux, Joseph faisait éclore à côté de rosaces capricieuses des guirlandes de roses merveilleuses de naturel, jusque sur les volutes des rampes des escaliers. Il les semait sur le cadre des glaces aux cheminées, les faisait tomber des cintres des portes, en entourait les modillons feuillus des corniches et remplissait de leurs flots vagabonds des vases, élégants motifs d'une ornementation dont le Musée a recueilli nombre de débris. Aussi l'architecte artiste, M. Guillaume, à qui l'on doit la reconstruction de l'hôtel de ville de Cambrai, frappé du mérite de ces œuvres, réserva-t-il aux plus importantes une place dans le nouveau monument qu'il édifiait dans le même style. Ces divers travaux avaient été payés au sculpteur huit cent cinquante florins [1].

La façade avait permis à Boitteau de montrer son talent dans toute sa plénitude. Au centre, un avant-corps, sorte de loggia formée par quatre colonnes d'ordre corinthien, était surmonté d'un fronton. Boitteau fut chargé de le décorer sur le dessin de l'architecte Jardin, dessin qui a été conservé.

L'état de marché passé à cet effet entre les « échevins-commissaires aux bâtiments » et le sculpteur fait connaître en peu de mots la nature et l'importance du travail. Cet état est ainsi conçu:

« Aujourdhuy septième jour de février mil sept cent quatre-« vingt-neuf, est comparu en la chambre du domaine le sieur « Joseph Botteau (*sic*), sculpteur, demeurant en cette ville, lequel « est convenu avec MM. Lefebvre et Delaplace, échevins-commis-

[1] Série DD, *Archives communales*, article *Hôtel de ville*.

« saires aux bâtiments, et Henry-Joseph Boileux, collecteur, de « faire les ouvrages de sculpture cy-après détaillés.

« Sçavoir :

« La sculpure du timpan du fronton avec les armes du Roy, les « deux statues qui les supportent et tous les ornements conformes « au dessin de M. Jardin, architecte du Roy, pour la somme de « quatre cents florins. Bien entendu qu'il sera bien fini et les figures « bien proportionné, pour que d'en bas ces ouvrages fassent le « meilleur effet qu'il sera possible.

« Chaque chapiteau des colonnes corinthiennes aussy conformes « au dessin qu'il en a fourni, les feuilles d'achante bien évidées et « taillées avec la plus grande délicatesse, le tout pour le prix de « deux cents florins chaque chapiteau.

« La sculpture du cadran de l'orloge en relief, les guirlandes, « les armes de la ville, tant au-dessus des deux fenêtres collaté- « rales qu'au-dessous de ce cadran, ainsy que les impostes des « fenêtres du premier étage, pour la totalité desquelles il luy sera « payé une somme de trois cent florins.

« Le tout après avoir été bien fini et à l'agréation des commis- « saires aux bâtimens et collecteur, et pour encourager ledit Bot- « teau à rendre ces ouvrages à leur perfection, il luy sera fourni « des à-compte à proportion de leur avancement.

« Ainsy fait double, à Cambray, les jours, mois et an susdits [1].

« H. J. Boileux, Delaplace, Joseph Boittiaux [1]. »

Tous ces travaux furent consciencieusement et savamment exécutés. Dans les premiers jours de septembre 1872, on pouvait juger encore de la différence entre le projet assez banal et très-médiocrement dessiné de Jardin et l'œuvre réellement artistique de son interprète, différence tout à l'avantage du sculpteur.

Il avait su imprimer la vie aux deux grands génies nus, assis, taillés presque en ronde bosse, soutenant d'une main l'écu royal, portant de l'autre à leur bouche la tuba antique, et qu'il avait accompagnés de trophées militaires dont le pittoresque désordre complétait un remarquable ensemble. On pouvait reprocher aux figures des incorrections de détail et un peu de maigreur muscu-

[1] Article *Hôtel de ville.* (*Archives communales.*)

laire, mais ce fronton eût suffi à faire la réputation de l'artiste s'il n'avait été comme perdu dans une petite ville au fond d'une modeste province.

L'amour de la gloire n'était pas moindre alors chez ces maîtres « locaux » que chez les maîtres d'aujourd'hui, mais les moyens de l'acquérir leur manquaient. Réduits à produire et à mourir souvent là où le hasard les avait fait naître, ils n'obtenaient que ce « renom de clocher » qui n'est pas toujours exempt d'amertume.....

La France nouvelle était en voie d'incubation, les finances communales épuisées, l'ennemi aux portes de Cambrai, la Terreur dans ses murs : pouvait-il encore y être question d'art? La ville n'avait pas toutefois complètement oublié son sculpteur. Le 11 vendémiaire an III (2 octobre 1794), il présentait à l'administration municipale le mémoire suivant :

« Pour avoir fait les attributs du cy-devant Roy, pour avoir le « boucliez concernant les armes du Roy et les armes d'Empire, de « deux pieds d'auteur et quinze pouces de large et la couronne du « Roy à jours, avoir fait le sepre et le bâton royale avaicre sa fleur « de lis et la main du Roi et le bras du Roy de deux pieds de lon- « gueur, pour la faite de l'Être suprême (le 14 juillet précédent), « le total porte trois louis. »

Boitiaux — comme on le nomme à propos de ce mémoire [1] — recevait le 16 vendémiaire 72 livres [2].

Amené par les circonstances à ne plus faire que de l'art purement industriel, il continua néanmoins d'exercer son talent; il fit aussi longtemps partie du jury d'examen de l'école communale de dessin.

Sans patrimoine — on a vu pourquoi — il avait trouvé dans son travail le pain quotidien de sa famille, mais rien de ce qui fait l'aisance et assure la paix des vieux jours. Il mourut pauvre (dans la maison qu'il habitait rue des Anges, n° 288), le 27 septembre 1814, âgé de soixante-quatorze ans [3].

Il laissait un fils, son élève, Louis-Joseph, né le 4 juillet 1780 [4].

[1] On sait combien l'orthographe d'un même nom varie à toutes les époques. On trouve celui de Boitteau sous les formes suivantes : Boisteau, Boiteau, Botteau, Boittiau, Boitteau, Boteau, Bottiau, Boitiau, Boittiaux, Botiaux, etc.

[2] *Archives communales*. Fêtes publiques.

[3] Registres de l'état civil.

[4] Registres des paroisses. Paroisse de la Madeleine, vol. n° 75, fol. 108.

Moins heureux encore que son père, après avoir travaillé, en 1818, à l'ornementation intérieure de la chapelle du petit séminaire actuel, bâtie sur l'emplacement de l'ancienne salle de spectacle que l'évêque Belmas venait d'acquérir, l'âge se fit bientôt lourd pour le dernier représentant de ces quatre générations de sculpteurs. Il dut se réfugier à l'hospice, abri tutélaire de ces insoucieux, qui mangent chaque jour à leur faim, comme les oiseaux des champs, sans souci du lendemain. Il trépassait le 30 janvier 1853; il était resté célibataire.

Louis-Joseph emportait avec lui les traditions artistiques d'une famille où l'art d'ailleurs avait revêtu plusieurs formes : un oncle de Louis était hautelicier : il en est question dans les *Tapisseries de Cambrai*. Un autre de ses ancêtres, Henry, cousin de Robert, le concierge de l'hôtel de ville, avait été en son temps un « queux » émérite. Après la remise en liberté par le prince de Condé, alors ennemi du roi de France, de la ville menacée d'investissement par le vicomte de Turenne, Henry Boisteau avait eu l'honneur d'alimenter de ses savoureuses préparations les deux commissaires du chef de la Ligue, Steenhuys et Badot, venus en décembre 1657 à Cambrai, pour régler l'accord qui suivit la délivrance de cette place. MM. les commissaires étaient, paraît-il, gens de bon appétit et de goût délicat, car, outre le vin qu'ils burent largement, on paya à l'artiste culinaire, mille livres pour le service de leur bouche [1].

A. Durieux,
Secrétaire général de la Société d'Émulation de Cambrai, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

[1] Compte du domaine, 1657-1658, fol. 71 à 74.

V

RODOLPHE KREUTZER

SA VIE. — SON OEUVRE

Kreutzer (Rodolphe), compositeur de musique et violoniste célèbre, est né le 15 novembre 1766, à Versailles, où son père, musicien de Breslau (Allemand par conséquent), était venu se fixer à la suite d'un mariage d'inclination.

Quelque temps après son arrivée à Versailles, Kreutzer père se trouva en rapport avec la dauphine Marie-Antoinette, qui, prise d'intérêt pour le couple émigré, le fit entrer dans la chapelle du Roi, le mari en qualité de violoniste, la femme comme récitante.

Rodolphe, qui fait l'objet de cette étude, reçut les premières leçons de son père, puis fut confié à Ant. Stamitz, maître émérite, qui développa par la lecture des œuvres des maîtres et l'étude du contre-point des dispositions musicales extraordinaires.

A quatorze ans, Rodolphe se faisait entendre au concert spirituel. La sûreté, la facilité et la grande expression de son jeu excitèrent l'enthousiasme.

A la suite de ce début éclatant, le jeune Rodolphe était souvent mandé au château et à Trianon pour chanter et jouer du violon ; la Reine goûtait fort son talent et provoquait fréquemment en sa faveur les applaudissements les plus chaleureux.

L'avenir s'annonçait brillant et facile au virtuose Kreutzer, lorsqu'un mal aussi violent que subit lui ravit en quatre jours (1783) son père et sa mère. Rodolphe avait seize ans alors, et de ce fait devenait le chef d'une famille de quatre enfants. L'infortune ne l'abattit point ; comprenant l'importance des devoirs qui lui incombaient, il accepta de la Reine le brevet de violon de la chapelle, et devint dans cette position le successeur direct de son père.

La vie matérielle assurée, Kreutzer reprit le cours de ses études instrumentales avec une ardeur plus vive encore que dans le

passé, si bien qu'à vingt ans, il passait déjà pour l'égal des grands maîtres.

Rodolphe Kreutzer se livra alors à la composition et écrivit quelques concertos.

On a prétendu à tort que Kreutzer composa sans connaître l'harmonie. Cette critique n'a pas de consistance, puisque les œuvres symphoniques du compositeur écrites à cette époque sont correctes et pures. Nous avons vu, du reste, que Stamitz lui avait inculqué les principes de cette science; enfin, il n'est pas douteux qu'il est de toute impossibilité d'écrire une partition ou une œuvre quelconque de longue haleine sans posséder les ressources de l'harmonie.

Ce qui est vrai, c'est que Kreutzer ne fit jamais de la théorie une étude très-approfondie et très-sévère; ce genre de travail répugnait à sa nature.

Bientôt le compositeur voulut expérimenter ses aptitudes sur la musique scénique. Deux de ses partitions (ses premières) furent exécutées à la cour et écoutées favorablement.

Mais il manquait quelque chose encore à cette nouvelle phase de la vie de Kreutzer. Le musicien comprit que, sans la consécration du vrai public, son œuvre dramatique était mort-née; il savait qu'à la cour son succès marchait de front avec l'intérêt personnel qu'on lui témoignait, et il craignait que les manifestations de cet intérêt ne primassent les considérations purement artistiques.

Il fallait, du reste, à Kreutzer un grand cadre sur lequel il pût donner libre cours à son talent. Pressentant, au vide qui se faisait à Versailles, les révolutions, le renversement de la famille royale dont il avait les faveurs, la disparition de la chapelle royale, du théâtre et du concert de la cour, Rodolphe, en 1792, donna sa démission de violon de la chapelle et vint s'établir à Paris.

Là, il travailla à nouveau sa musique et ses deux partitions versaillaises, y ajouta des mélodies nouvelles, récrivit l'harmonie, renforça l'orchestration, fit enfin de celles-ci la matière de trois ouvrages qui parurent successivement, très-rapprochés les uns des autres. Les partitions de *Jeanne d'Arc*, de *Paul et Virginie* et de *Lodoïska* contiennent bon nombre des anciennes inspirations du musicien. En 1793, il fit représenter la *Journée de Marathon*, le plus long ouvrage qu'il eût donné encore.

Pendant la Terreur, il fit représenter le *Déserteur de la montagne* et le *Siége de Lille*. Kreutzer quitta la France pour l'Allemagne en 1797, et en visita les principales villes. L'accueil qu'il reçut fut partout des plus gracieux.

En 1800, il fut rappelé en France par Bonaparte, qui le chargea d'aller recueillir en Italie les chefs-d'œuvre peu connus des grands compositeurs dramatiques italiens. A son retour (1801), il fut nommé professeur de violon au Conservatoire, dont la réorganisation s'opérait, et ne tarda pas à joindre à ce titre celui de premier violon de l'orchestre de l'Opéra.

A la proclamation de l'Empire, il fut encore appelé à la chapelle et à la musique particulière de l'Empereur comme premier violon.

La Restauration lui conserva son poste. On raconte que Louis XVIII, eu égard à son grand mérite, voulut même lui restituer la pension qu'avant la Révolution il touchait sur la cassette royale; Kreutzer la refusa. A cette époque, Rodolphe possédait déjà un revenu considérable. Ses concerts, ses compositions symphoniques et lyriques, ses leçons même contribuaient à le lui faire.

Les quinze années suivantes augmentèrent encore cette situation prospère; Kreutzer, parvenu à la maturité de son talent, recueillit alors les fruits d'un nom connu et apprécié de l'Europe entière. En 1816, il fut appelé à remplacer Méhul à l'Académie royale de musique. Il travailla encore pour le théâtre depuis cette date, spécialement de 1822 à 1825, mais presque toujours en collaboration avec d'autres musiciens, ce qui ne lui réussit pas toujours. Avant 1814, il n'avait usé de ce système qu'une seule fois.

Un des signes du grand génie en matière d'art, c'est, pendant une partie considérable de la vie, d'aller toujours en progressant. Ce résultat, Kreutzer exécutant l'obtint; mais cela n'eut pas lieu pour Kreutzer compositeur; de là ce double jugement qui le place au premier rang comme instrumentiste, au second seulement comme compositeur.

A partir de 1826, Kreutzer ne donna plus rien à la scène. Dès 1820, il avait renoncé au violon à la suite d'une chute qu'il fit et dans laquelle il se fracassa le bras gauche. Vers 1830, il se rendit à Genève; c'est dans cette ville qu'il mourut, le 6 janvier 1831.

Les états de service de Rodolphe Kreutzer sont des plus brillants : violon à l'Opéra en 1801, premier violon en 1804, second

chef en 1816, chef en 1817 après Persuis, mis à la retraite en 1824, inspecteur général de la musique de l'Opéra en 1825, violon de la chapelle de Bonaparte en 1802, premier violon de la chapelle impériale en 1806 et de la chapelle royale en 1814, maître de chapelle en survivance de Plantade en 1815, membre du jury de l'Opéra en 1803, professeur à l'École royale de musique en 1815, chevalier de la Légion d'honneur en 1821.

Le mérite de Kreutzer, violoniste, a été souvent défini. Son jeu se distinguait par la largeur, la sévérité et le grandiose. Il réunissait à peu près toutes les qualités qui constituent le violoniste parfait : la vigueur, l'élasticité, l'expansion et une belle qualité de son. On lui reprochait de trop couler l'archet; Kreutzer reconnaissait lui-même la justesse de cette critique et recommandait à ses élèves de ne point l'imiter en cela.

Dans l'improvisation, personne ne lui était comparable; la fécondité, le moelleux et une verve ingénieuse accompagnaient toujours ses études en ce genre musical. L'inspiration, la rapidité étaient les vrais caractères du talent de Kreutzer compositeur. Ses mélodies sont généralement graves et sévères de forme; toutefois, le sombre n'est pas le genre dans lequel il triomphe. Son instrumentation est belle; cependant sa musique symphonique, pour être correcte, n'est pas d'un contre-point profond; la mélodie et le charme règnent toujours en elle. Sa musique de violon a été beaucoup jouée, et l'on jouera longtemps encore ses concertos, ses symphonies, ses quatuors, ses trios, ses duos et ses sonates, qui sont devenues classiques.

L'œuvre dramatique de Rodolphe Kreutzer comporte trente-trois ou trente-quatre opéras, qui furent représentés, partie sur la scène de l'Académie royale de musique, partie sur celle du théâtre Favart; deux d'entre eux parurent sur le théâtre National (Montansier); onze virent le jour au théâtre Feydeau.

Les opéras représentés à l'Académie de musique sont : 1° *Astyanax,* 3 actes, paroles de Dejaure (12 avril 1801). Le sujet du livret fut puisé dans les *Troyennes* d'Euripide et dans la *Troade* de Sénèque. La musique en fut considérée comme assez savante, mais l'inspiration qui l'avait dictée assez faible; on en loua pourtant les chœurs, un grand air d'un style tragique, plusieurs beautés de détail. L'ensemble cependant fut jugé froid et manquant d'effet.

Le second acte seul réussit. — 2° *Aristippe,* 2 actes, paroles de Giraud et Lecler (24 mai 1808), réussit grâce à une remarquable interprétation. Laïs, Derivis, Nourrit et mademoiselle Hymm en jouaient les principaux rôles. — 3° *La Mort d'Abel,* 3 actes (23 mars 1810), paroles d'Hoffmann. Cet ouvrage, écrit dans un style fort large, était théâtralement monotone et plein de vague. On a peine à concevoir, du reste, une *Mort d'Abel* en 3 actes. Le public partagea cette impression. Des amis conseillèrent au compositeur une réduction en 2 actes et un élagage nécessaire; Kreutzer se rendit à ces conseils et donna à nouveau, en 1822, sa partition ainsi modifiée; le succès fut faible pourtant. — 4° *Le Triomphe du mois de mars,* opéra-ballet en 1 acte, paroles de Dupaty (27 mars 1811), donné à l'occasion de la naissance du roi de Rome. — 5° *La Princesse de Babylone,* 3 actes (30 mai 1815), paroles de Vigée et Morel. Cet ouvrage, médiocre d'ailleurs, fut mal accueilli du public. — 6° *Ipsiboé,* 4 actes, paroles de Moline de Saint-Yon (31 mars 1824), dernier ouvrage de Kreutzer qui fut représenté. Le second acte contient deux jolis duos; on signala dans le premier un quatuor et un chœur d'une facture élégante, mais peu originale. — 7° *Les Amours d'Antoine et de Cléopâtre,* ballet-pantomime en 3 actes, d'Aumer (8 mars 1808). Ce ballet obtint un immense succès, monté qu'il était avec une magnificence sans égale. L'ouvrage était du reste fort bien dessiné; l'exécution fut parfaite. — 8° *La Fête de Mars,* opéra en 1 acte, vers 1806. — 9° *Le Carnaval de Venise,* ballet en 3 actes (1806), en collaboration avec Persuis. — 10° *La Servante justifiée,* ballet en 1 acte (1818). — 11° *Clari, ou la Promesse de mariage,* ballet en 3 actes (1820). — 12° *Paul et Virginie,* ballet en 3 actes (1806), remaniement de la partition dont nous parlons plus loin. — 13° *Flaminius à Corinthe,* opéra en 1 acte, paroles de Guilbert de Pixérécourt et Lambert, en collaboration avec Nicolo (28 février 1801). Cet ouvrage eut peu de succès; c'était, du reste, une pièce de circonstance. — 14° *L'Oriflamme,* 1 acte (31 janvier 1814), paroles d'Étienne et Baour-Lormian, en collaboration avec Méhul, Paër et Berton. Cette pièce de circonstance, donnée à l'approche des armées alliées, eut onze représentations; la dernière en fut donnée le 15 mars 1814. — 15° *L'Heureux Retour,* opéra-ballet en 1 acte, de Milon (25 juillet 1815), en collaboration avec Persuis et Berton.

Le retour de l'Empire ne fut pas étranger à la composition de cet acte. — 16° *Les Deux Rivaux*, 2 actes (1816), avec les mêmes et Spontini. — 17° *Blanche de Provence*, 3 actes, paroles de Théaulon et Rancé (3 mai 1821), en collaboration avec Berton, Boïeldieu, Chérubini et Paër. Cette pièce, composée à l'occasion de la naissance et du baptême du duc de Bordeaux, eut peu de succès. Un seul chœur de chérubins fut vivement applaudi. — 18° *Pharamond*, 3 actes, pour les paroles de Guiraud, Soumet et Ancelot; en collaboration musicale avec Berton et Boïeldieu (10 juin 1825).

Les ouvrages représentés sur la scène du théâtre Favart sont : 1° *Jeanne d'Arc*, drame historique en 3 actes et en vers, paroles de Desforges (10 mai 1790). Cet ouvrage, début lyrique à Paris de Kreutzer, reçut un accueil tiède. — 2° *Paul et Virginie*, opéra en 3 actes, paroles de Favières (15 janvier 1791), dont la musique eut un grand succès. On proclama sa partition un chef-d'œuvre; la postérité n'a pas ratifié ces éloges par trop exagérés. Quoi qu'il en soit, *Paul et Virginie* est une œuvre fort honorable. En 1846, cet ouvrage fut repris avec Jourdan et madame Lemercier dans *Paul et Virginie*. Henri joua le vieux noir; Grignon, madame Félix et Saint-Ange complétèrent un excellent ensemble. Cependant, l'accueil du public fut froid. Les morceaux à noter dans *Paul et Virginie* sont : l'ouverture en *ut*, simple d'énoncé, mais d'un chaleureux et beau développement; la romance dialoguée de Paul et Virginie et la chanson nègre; la scène de l'orage, dont l'harmonie et l'orchestration sont des plus dramatiques. Il ne sera pas hors de propos de citer ici les diverses œuvres dramatiques qu'a inspirées le beau roman de Bernardin de Saint-Pierre. Lesueur a donné à Feydeau, le 13 janvier 1794, un *Paul et Virginie* dont le succès musical du moment fut très-grand. Reeve donna à Londres, en 1800, en collaboration avec Mazzinghi, un *Paul et Virginie* qui réussit également. Enfin, Victor Massé a donné récemment au théâtre Lyrique, avec MM. Barbier et Carré pour les paroles, un *Paul et Virginie* qui fit grand bruit. La presse fut unanime à constater le mérite de l'œuvre musicale et l'excellence de l'interprétation, confiée à mesdemoiselles Engalli et Ritter et à MM. Capoul et Bouhy. La mise en scène était fort soignée. Hélas! que restera-t-il dans cinquante ans de ce grand succès de Massé?... Un souvenir, et rien de plus. Une musique savante et bien faite, une mise

en scène irréprochable, une interprétation hors ligne, n'ont jamais suffi pour imposer aux générations une œuvre aussi complétement dépourvue d'intérêt dramatique que l'est *Paul et Virginie*. Laissez au roman ce qui lui appartient. L'art dramatique veut autre chose que de la poésie sentimentale et descriptive. On peut dire que *Paul et Virginie*, au théâtre, est un duo en trois actes ; de là cette pauvreté d'action et de sentiment dramatique qu'une intrigue faible et hors du sujet, de même qu'une intervention de personnages peu nécessaires, sont insuffisantes à racheter. — 3° *Lodoïska, ou les Tartares*, 3 actes, pour les paroles de Dejaure (1er août 1791). Le livret est des plus mouvementés. Le parolier a écrit trois actes dans lesquels l'action dramatique ne se ralentit jamais. Les plus beaux sentiments y sont exposés en termes fort distingués. La partition est l'œuvre la plus remarquable de Kreutzer. L'expression est forte et juste ; les situations sont toujours peintes avec exactitude. Cette partition contient un très-bel air de basse :

Comme moi, jadis Alexandre ;

un beau chœur des jeunes captives, écrit sur une marche tartare que joue l'orchestre, plein de caractère ; un récitatif de Lodoïska, au deuxième acte, et une romance d'une inspiration puissante :

La douce clarté de l'aurore.

Le morceau capital de l'ouvrage est le final du second acte :

Il faut à nos vœux consentir,

plein de chaleur et de qualités scéniques. Le troisième acte contient de beaux couplets de Sitsikan :

Pour votre général vainqueur

(en *si* mineur). Les chœurs parurent démesurément développés, eu égard au peu d'intérêt harmonique que comportait ce développement. *Lodoïska* a été représentée par toute l'Europe ; la mélodie, la grâce et la couleur locale qui distinguent cette partition ont obtenu partout un succès constant. L'ouverture en est devenue populaire. — 4° *Charlotte et Werther*, 1 acte, paroles de Dejaure (1er février 1792). — 5° *Le Franc Breton*, 1 acte, paroles de Dejaure, en collaboration avec Solié. Cet ouvrage n'eut qu'une représenta-

tion; il tenait plus du vaudeville que de l'opéra-comique. — 6° *Le Déserteur, ou la Montagne de Ham,* opéra-comique en 1 acte, pour les paroles de Dejaure (7 février 1793). — 7° *On respire,* 1 acte de Charles Tissot (8 mars 1795). — 8° *Le Brigand,* drame en 3 actes, mêlé de musique, paroles de Hoffmann. — 9° *Imogène, ou la Gageure indiscrète,* comédie en 3 actes, en vers, mêlée d'airs, paroles de Dejaure (27 avril 1796). — 10° *Le Congrès des rois,* opéra en 3 actes, en collaboration avec Grétry, Méhul, Dalayrac, Deshayes, Solié, Devienne, Berton, Jadin, Trial fils, Chérubini et Blasius (26 février 1793). La production de ces douze compositeurs fut d'une extrême faiblesse.

Kreutzer a donné au théâtre National (Montansier), rue Richelieu : *la Journée de Marathon, ou le Triomphe de la liberté,* pièce héroïque en 4 actes, paroles de Guéroult (en 1793).

Le théâtre Feydeau a donné de Kreutzer : 1° *Le Siége de Lille,* opéra-comique en 1 acte, paroles de Bertin d'Antilly (14 novembre 1793). — 2° *Le Lendemain de Fleurus,* 1 acte, prose et vers (en 1794). — 3° *Le Petit Page, ou la Prison d'État,* paroles de Pixérécourt, en collaboration musicale avec Isouard (14 février 1800). — 4° *Jadis et aujourd'hui,* opéra-comique en un acte, paroles de Sewrin (29 octobre 1808). — 5° *Les Surprises, ou l'Étourdi en voyage,* opéra-comique en 2 actes, paroles de Sewrin (2 janvier 1806). — 6° *Francois Ier, ou la Fête mystérieuse,* 2 actes de Sewrin et Chazet (14 mars 1807), n'obtint qu'un succès d'estime. — 7° *L'Homme sans façon,* 3 actes de Sewrin (7 janvier 1812). — 8° *Le Camp de Sobieski,* 2 actes de Dupaty (21 avril 1813). — 9° *Constance et Théodore,* 2 actes (22 novembre 1813). — 10° *Le Maître et le valet,* 3 actes (en 1816). — 11° *Les Négociants de Hambourg,* 3 actes, paroles de Vial et Saint-Cyr (15 octobre 1821). — 12° *Les Béarnais, ou Henri IV en voyage,* 1 acte de Sewrin (21 mai 1814), en collaboration musicale avec Boïeldieu. — 13° *La Perruque et la redingote,* 3 actes de Scribe, en collaboration musicale avec Kreubé (25 janvier 1815). — 14° *Le Paradis de Mahomet,* 3 actes de Scribe et Mélesville, en collaboration musicale avec Kreubé (23 mars 1822).

La façon originale dont Rodolphe Kreutzer composait ses partitions mérite d'être mentionnée. Le violon à la main, il marchait de long en large dans sa chambre à coucher, et chantait, en les

jouant sur l'instrument, les mélodies qu'il écrivait ensuite. Cette seule remarque peut expliquer jusqu'à un certain point la facilité des mélodies du compositeur, les traits de violon qui sillonnent son orchestration, et aussi le peu de profondeur de son harmonie.

L'œuvre instrumentale de Kreutzer se compose de deux symphonies concertantes pour deux violons; une symphonie concertante pour deux violons et violoncelle; dix-neuf concertos pour le violon; air provençal varié pour le violon, avec accompagnement d'orchestre; romance de *Joseph, ibid.;* quinze quatuors pour deux violons, alto et basse; quinze trios pour deux violons et violoncelle; sept œuvres de duos pour deux violons; cinq œuvres de sonates pour violon et basse; huit œuvres d'études pour le violon qui sont devenues classiques.

Mathilde est un grand opéra en 3 actes, terminé vers la fin de 1826, resté inédit et non représenté.

Kreutzer a fait partie du triumvirat signataire de la méthode de violon que rédigea Baillot pour le Conservatoire. Cette méthode jouit encore aujourd'hui d'un succès universel.

C'est à Rodolphe Kreutzer que Beethoven a dédié son admirable sonate pour piano et violon, op. 47.

Jules Vasseur,
Membre de la Société des Sciences morales, des Lettres et Arts de Seine-et-Oise.

VI

MONTESQUIEU CONSIDÉRÉ COMME CRITIQUE D'ART.

Cette simple esquisse sur le grand philosophe, entreprise, je crois, sous un jour tout nouveau, m'a été suggérée d'une façon bien inattendue.

Il y a trois ans, un amateur distingué des lettres et des arts,

M. Labouchère, originaire de Nantes, fit legs, en mourant, à la Bibliothèque de sa ville natale, de ses collections de numismatique et d'autographes.

En ma qualité de membre de la commission de surveillance de la Bibliothèque de Nantes, il me fut facile de prendre connaissance de ces dons précieux dès les premiers temps de notre mise en possession.

Mais, je ne crains pas de l'avouer (on a toujours un faible pour ce qui tient à son pays), en lisant la liste des noms célèbres qui composent la collection d'autographes de M. Labouchère, je me suis arrêté sur deux grandes illustrations bordelaises : Montaigne et Montesquieu ; puis j'ai recouru aux pages qui devaient contenir ces curieux documents. Malheureusement, je n'ai point trouvé d'écrit de Montaigne : le volume ne renfermait que deux portraits, l'un par Ficquet, et l'autre par Dupont [1]. Pour Montesquieu, j'ai eu meilleure chance : j'ai lu et pris copie, plus fidèlement, j'ose le dire, que mes honorables devanciers, d'une lettre écrite de Florence, en 1728, au mois de décembre, et non d'octobre, comme il a été dit trois fois [2], et dans laquelle se trouve cet aveu : « Depuis que je suis en Italie, j'ai ouvert les yeux sur des arts dont je n'avais absolument aucune idée. » Montesquieu avait alors trente-neuf ans ; il était, depuis 1726, président au parlement de Bordeaux ; il venait d'être reçu membre de l'Académie française, et cependant il nous avoue n'avoir eu, jusqu'ici, aucune idée sur les Beaux-Arts. Or, cette confession d'un esprit supérieur n'a-t-elle pas lieu de nous surprendre? A vrai dire, il n'est point rare de voir des hommes éminemment distingués qui restent impassibles et froids devant un beau tableau ou devant une belle statue : cela ne leur dit rien ; ils n'ont pas le sixième sens dont parle Topffer en ses *Menus Propos*.

Mais pour l'auteur de l'*Esprit des lois*, ce n'était point le cas, et à preuve, c'est que, depuis son voyage d'Italie, il parle en excellents termes des chefs-d'œuvre qu'il a contemplés et rapproche les travaux d'illustres artistes de ceux des grands poëtes et des

[1] Portrait de Montaigne par Ficquet, d'après Dumonstier. Gravure signée Dumonstier, pinxit. 1578. — Ficquet, sculp., 1772. L'autre portrait a été dessiné et gravé par Dupont.

[2] Par MM. Pâris, Vian et Laboulaye.

grands prosateurs pour les mieux juger et les mieux définir. Nous ne pouvons donc expliquer cette sorte de léthargie à l'égard des Beaux-Arts, dans laquelle sommeilla si longtemps l'*Aigle de la Brède*, qu'en examinant dans quel milieu sa vie s'était écoulée jusqu'en 1728, soit à Bordeaux, soit à Paris.

Ce n'est certes pas dans son enfance, au collége de Juilly, ni même dans sa jeunesse, alors qu'il passait toutes ses journées sur le Code et que son père ne voyait en lui qu'un successeur au parlement de Bordeaux, que pouvaient naître ses impressions sur les arts; et, dans le vieux castel paternel, si ses regards s'arrêtaient parfois sur la vieille cheminée de son cabinet d'étude, décorée d'une peinture murale du quinzième siècle, représentant des chevaliers combattants, ou sur quelques portraits d'ancêtres, ces peintures ne pouvaient provoquer autre chose qu'un respect naturel et pieux.

Puis, jetons un coup d'œil général sur l'état des Beaux-Arts en France au commencement du dix-huitième siècle.

Nous n'avions alors ni musées ni salons périodiques [1]. L'étude de la peinture était un véritable monopole qu'exerçaient des natures privilégiées ; la vulgarisation de cette étude était inconnue, et pour de rares artistes, plus rares encore étaient les Mécènes. En dehors de la protection royale, de celle de grands seigneurs ou de l'influence des monastères, que voyait-on se produire ? Je sais très-bien que l'on a dit : Ce que nous avons gagné en nombre, nous l'avons perdu en qualité ; mais loin de moi la pensée de rechercher aujourd'hui le plus ou moins de justesse de cette proposition, ou de prétendre traiter ici de la grandeur ou de la décadence des Beaux-Arts.

Je veux m'attacher tout simplement à rappeler que nos rares chefs-d'œuvre étaient relégués dans l'ombre, et que les impressions qui découlent de leur aspect ne pouvaient se produire que rarement.

A Bordeaux surtout, quels tableaux ou quelles statues auraient pu vivement émouvoir le président de Montesquieu ? L'inventaire

[1] Ce n'est qu'en 1737 qu'eut lieu la première exposition, qui se continua depuis régulièrement tous les ans jusqu'en 1745, tous les deux ans jusqu'en 1793, et jusqu'à nos jours avec plus ou moins de régularité

de ce que nous appelons pompeusement aujourd'hui *nos richesses artistiques* ne sera pas bien long à rédiger.

Trois statues antiques en marbre blanc, trouvées le 15 juillet 1594 près du prieuré Saint-Martin, se voyaient en la Maison de Ville, dans des niches *richement élabourées*.

En l'hôtel de Nesmont, quelques cippes et bas-reliefs gallo-romains, auxquels il faut joindre ceux recueillis par Florimond de Raymond; une douzaine, au plus, de bons tableaux, perdus dans l'obscurité des églises paroissiales ou conventuelles, et quelques autres dans une salle du Château-Trompette, vers la rivière; chez les Pères de la Merci, le mausolée du maréchal d'Ornano; celui de Foix de Candale, aux Augustins; et le tombeau de Michel Montaigne, chez les Feuillants. Ajoutons encore des tombes élevées dans le déambulatoire et le chœur de la primatiale Saint-André, plus curieuses par leur intérêt archéologique et surtout historique que par la supériorité de leur exécution; d'autres tableaux, que j'allais oublier, provenant de la galerie du cardinal François de Sourdis, et qui décoraient le vieux palais des archevêques de Bordeaux; enfin, si l'on veut tout citer, quelques *pourtraitures* d'anciens magistrats, dans la grand'chambre du parlement de Guyenne; ceux des jurats, dans la salle des délibérations de l'Hôtel de Ville, et voilà notre inventaire sommairement terminé. Aussi doit-on comprendre, en présence de cette pénurie relative, que Montesquieu, dès son arrivée en Italie, dut être émerveillé, tant par le nombre que par le caractère des admirables ouvrages qu'il lui fut loisible d'admirer tous les jours, soit dans les monuments, soit sur les places publiques. Voilà l'origine de ses premiers tressaillements, et c'est à partir de cette époque que l'on trouve dans ses *Lettres familières* ou dans ses *Pensées diverses* des réflexions sur les artistes célèbres de la renaissance italienne. L'examen de ces réflexions, ou, si l'on aime mieux, de ces annotations de voyages, tel est le but de cette étude.

C'est le 5 avril 1728 que Montesquieu quitta la France, se rendant en Autriche, visitant ensuite la Hongrie, et de là se dirigeant sur Venise, où il débarquait le 15 août, quatre mois après son départ de Paris.

Entrer en Italie par Venise, quelle heureuse arrivée! car, après Rome, c'est certainement la ville de la Péninsule la plus riche et

la plus remarquable en monuments d'un caractère original, malgré l'influence orientale qu'ils révèlent. Ce n'est pas à vous, Messieurs, qu'il y a lieu de décrire les splendeurs de cette curieuse cité, dont il faudrait analyser tous les édifices, si l'on voulait être narrateur sincère; vous les connaissez mieux que moi, tout au moins par les descriptions écrites ou par les peintures que possèdent nos bibliothèques et nos musées; je ne m'y arrêterai donc pas et me contenterai de faire observer que Paul Véronèse et Titien sont les seuls noms qui se trouvent écrits sur les tablettes de l'illustre voyageur. Pas un mot de Bellini, le fondateur de l'école vénitienne, dont les principales œuvres périrent dans les flammes en 1577, et nulle mention des Carpaccio ou du Tintoret.

A l'époque où Montesquieu visitait l'Italie, Venise était déjà bien déchue de son antique prospérité. Néanmoins on y trouvait encore dans la salle du Grand-Conseil les trophées de l'ancienne République, les bustes et les portraits de ses hommes illustres et les ouvrages de ses artistes immortels. Aussi doit-on comprendre les délicates et vives émotions que la vue de ces chefs-d'œuvre faisait éprouver à Montesquieu.

Après un séjour de trois semaines au plus, notre touriste se rendit à Rome, et dut visiter Parme en passant, puisque nous retrouvons le nom du Corrége dans les *Pensées diverses*. Pour continuer le récit abrégé de ce voyage, laissez-moi vous citer quelques lignes d'un écrivain que vous ne soupçonnez guère, à l'égard de l'homme qui nous occupe :

« A Rome, Montesquieu visita les ruines des monuments anti-« ques, tristes et précieux restes de la magnificence d'un peuple « dont il connaissait si bien l'histoire. Il examina aussi les chefs-« d'œuvre du ciseau de Praxitèle, de Phidias, et les chefs-d'œuvre « du pinceau de Michel-Ange, de Daniel de Volterre et de Ra-« phaël. Quoiqu'il n'eût pas fait une étude particulière des Beaux-« Arts, il en jugeait en homme de génie, accoutumé à observer la « nature. Quant aux beautés de la composition, dont les prin-« cipes sont communs à la poésie, personne n'en sentait mieux « le sublime. » Qui parle ainsi, Messieurs ? Marat, Jean-Paul Marat.

Et je vous étonnerais plus encore si, laissant de côté l'objet principal de cette étude, je me livrais à l'analyse de l'*Éloge de*

Montesquieu [1] par le célèbre conventionnel. Vous seriez surpris de la douceur, de l'éloquence élégiaque qu'il déploie dans le panégyrique du grand publiciste, et vous constateriez une fois encore que ce qu'il y a de plus rare dans la vie d'un homme, c'est qu'il soit toujours lui, toujours le même, quoique dans des milieux différents.

« J'avoue mon goût pour les anciens, écrivait Montesquieu »; et sûrement il aimait beaucoup l'antiquité, mais l'antiquité romaine [2]. Les arts du moyen âge lui étaient peu sympathiques. Il s'était fait recevoir de l'Académie de Cortone, en Toscane, qui avait pour but l'étude des monuments de l'Italie primitive [3], ce qui n'empêchait pas notre héros de traiter les antiquaires de *charlatans*. Mais, après tout, cette qualification n'est qu'une boutade à l'adresse de son ami l'abbé de Guasco, qui faisait des fouilles dans une petite ville du Piémont [4].

Contrairement à ce qui a été dit encore, le président de Montesquieu ne resta pas quatre mois à Rome, et ce n'est pas là qu'il « s'arrêta le plus longtemps ». Il y arrivait du 10 au 15 septembre 1728, et puisqu'il visita les golfes de Naples et de Salerne; qu'il se rendit à Gènes par mer, où il s'ennuya, dit-il, à la mort, *une huitaine;* qu'il revint par Livourne et Pise à Florence, où il était sûrement au commencement de décembre, il devient évident que Montesquieu séjourna deux mois tout au plus dans la capitale

[1] *Éloge de Montesquieu,* manuscrit de 114 pages, in-f°, daté du 19 mars 1785, adressé à l'Académie de Bordeaux, qui avait mis ce sujet au concours. Il porte pour épigraphe : « *Pour peindre un Alexandre, il faudrait un Apelles.* » Ce mémoire est indiqué dans l'*Index bibliographique* de Marat, par M. F. Chevremont, Paris, 1876, p. 33. Mais M. Chevremont ne désigne pas le nom de l'Académie à laquelle Marat avait envoyé son Mémoire, qui vient d'être retrouvé par M. Céleste dans les papiers de l'ancienne Académie de Bordeaux, grâce à l'épigraphe mise en tête de cet *Éloge* qui n'est pas signé, comme l'exigeaient les conditions du concours. En tête de ce manuscrit, on lit une note de la main de M. de La Montagne, secrétaire de l'Académie. Cette note est ainsi conçue : « Reçu de Paris, le 28 mars 1785. Lu et examiné et rejetté du concours, sur le rapport de M. de Sèze, le 5 juin, pour les raisons contenues au registre. » Les raisons contenues au registre, la lettre d'envoi de Marat qui accompagnait son Mémoire, tout a disparu; mais il reste à faire un curieux rapprochement de noms dans cette note : Marat, de Sèze et de La Montagne.

[2] Vian, p. 225.

[3] *Ibid.*, p. 178.

[4] Laboulaye, p. 384.

du monde, du 15 septembre au 15 novembre. Si j'insiste sur ces détails, c'est qu'ils aident à prouver que c'est surtout à Florence que Montesquieu vécut dans l'intimité de Michel-Ange et de Raphaël, et qu'il s'expliquent mieux les termes de la lettre que je vais reproduire :

« Du reste, on ne peut lever les yeux sans voir quelque chef-« d'œuvre de peinture, sculpture, architecture ; il y a eu icy en « même temps de grands ouvriers et des princes qui aimoient les « arts. On voit partout le grand goût de Michel-Ange naître peu à « peu dans ceux qui l'ont précédé, et se soutenir dans ceux qui « l'ont suivi. La galerie du grand-duc est non-seulement une « belle chose, mais une chose unique... Depuis un mois, j'y vais « tous les matins, et je n'en ay encore vu qu'une partie; là et au « palais Pitti est un amas immense de tableaux des plus grands « maîtres et de statues antiques et modernes, et dans cette quantité « il n'y a rien que d'exquis. Il y a une chambre qui contient tous « les portraits des peintres qui ont quelque réputation, faits par « eux-mêmes. Outre le plaisir de voir une chose qui ne se trouve « que là, on a encore celui de comparer les manières. Depuis « que je suis en Italie, j'ay ouvert les yeux sur des arts dont je « n'avois absolument aucune idée. »

Comme ces lignes révèlent le caractère d'un observateur sérieux, et comme on retrouve l'homme qui disait : « Il ne s'agit pas de faire lire, mais de faire penser. » Or, pour les personnes qui ont visité Florence, les paroles de Montesquieu n'ont-elles pas fait apparaître toutes les somptuosités artistiques de la place du *Palazzo Vecchio*, de la *Loggia de Lanzi*, ce musée en plein vent, et les œuvres de Domenico Ghirlandajo, de Brunelleschi et d'Orcagna, les précurseurs de Michel-Ange; celles de Pierre de Cortone et du cavalier Bernin, ses pâles imitateurs? Enfin, cette collection unique de portraits d'artistes illustres, fondée par le cardinal Léopold, ne vous est-elle pas présentée sous son double intérêt : la réunion des souvenirs intimes des plus habiles peintres, et le tableau de leurs différentes manières? C'est-à-dire que vous avez, grand ouvert sous les yeux, le livre le plus intéressant qu'on ait jamais écrit sur l'histoire générale des artistes.

Au mois de mars 1729, de Florence, Montesquieu se dirigea sur Turin, la Suisse, le duché de Luxembourg, le Hanovre et la

Hollande, d'où il s'embarqua pour l'Angleterre, dernière étape de son voyage en Europe.

Au point de vue que nous traitons, je ne trouve plus dans sa correspondance une note relative aux Beaux-Arts. Mais, dans les *Pensées diverses,* Albert Dürer et Rembrandt paraissent être les seuls peintres du Nord dont il avait conservé le souvenir.

Au retour de ses voyages, Montesquieu s'enferma dans son château de la Brède, où l'on sait qu'il écrivit son chef-d'œuvre, les *Considérations,* qu'il fit suivre en 1748 de l'*Esprit des lois.* Ce n'est que vers la fin de sa vie, en 1752, qu'à la sollicitation de d'Alembert, il écrivit pour l'*Encyclopédie* son article sur le goût [1]. Le dernier historien de Montesquieu, en analysant ses *œuvres posthumes,* dit que « les fragments inachevés sur le goût jettent une des plus fortes lumières sur son esthétique ». Mais M. Vian ne s'attache qu'à retrouver dans les théories parfois paradoxales du philosophe l'application que l'on peut faire de ces théories elles-mêmes à ses œuvres dans lesquelles il se peint lui-même. J'abonde dans ce sens; seulement j'aurais désiré que M. Vian eût ajouté à son étude les opinions de Montesquieu sur les arts et les artistes, car c'est particulièrement dans l'*Essai sur le goût* que l'on trouve le plus de développements sur les ouvrages de l'art et sur les règles qui aident à la définition de ce sentiment indéfinissable et si délicat de l'âme : « le goût! »

L'*Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art* est, il faut bien le dire, de la métaphysique pure. Qu'est-ce que le goût? « Qu'est-ce que le beau? » demandait Théophile Gautier. « Question très-abstraite, très-difficile, et sur laquelle on écrirait « des volumes sans être beaucoup plus avancé [2]. »

D'Alembert avait raison d'écrire : « Les premières pensées des grands maîtres doivent être conservées à la postérité, comme les esquisses des grands peintres [3]. »

Il y avait donc lieu de recueillir dans les œuvres inachevées de Montesquieu ses opinions sur les Beaux-Arts, tout imparfaites qu'elles soient. Aux premières pages de son *Essai sur le goût,*

[1] *Encyclopédie,* t. VII, 1775.
[2] *L'Art moderne,* p. 148.
[3] E. Laboulaye, *Œuvres complètes de Montesquieu,* t. VII, p. 13.

nous les trouvons nettement formulées, d'une manière générale : « La perfection des arts est de nous présenter les choses telles qu'elles nous fassent le plus de plaisir qu'il est possible..... » « Nous aimons l'art, et nous l'aimons mieux que la nature..... C'est que la peinture ne prend la nature que là où elle est belle. » Montesquieu n'était point réaliste et devait partager les idées de Louis XIV sur les tableaux de Van Ostade et de Téniers; et que n'eût-il pas dit de certaines peintures modernes! Poursuivons les réflexions de notre illustre philosophe : « Et comme les beautés des ouvrages de l'art, semblables à celles de la nature, ne consistent que dans les plaisirs qu'elles nous font, il faut les rendre propres le plus que l'on peut à varier ces plaisirs [1]..... » Pour appuyer ce raisonnement d'un exemple, Montesquieu établit un parallélisme entre l'architecture gothique et l'architecture grecque.

« L'architecture gothique, dit-il, paraît très-variée, mais la con-
« fusion des ornements fatigue par leur petitesse, ce qui fait qu'il
« n'y en a aucun sur lequel l'œil puisse s'arrêter; de manière
« qu'elle déplaît par les endroits mêmes qu'on a choisis pour la
« rendre agréable.

« Un bâtiment d'ordre gothique est une espèce d'énigme pour
« l'œil qui le voit; et l'âme est embarrassée comme quand on lui
« présente un poëme obscur.

« L'architecture grecque, au contraire, paraît uniforme; mais,
« comme elle a les divisions qu'il faut, et autant qu'il en faut,
« pour que l'âme voie précisément ce qu'elle peut voir sans se
« fatiguer, mais qu'elle en voie assez pour s'occuper, elle a cette
« variété qui la fait regarder avec plaisir. »

Montesquieu partageait les idées de Bossuet et de tous les grands esprits du dix-septième et du dix-huitième siècle sur notre vieille architecture nationale, qu'il traite improprement de *gothique*, comme le commun des martyrs.

Dans son chapitre des *Contrastes*, se trouve une observation très-juste sur l'une des qualités essentielles de la statuaire : « L'âme aime la symétrie, mais elle aime aussi les contrastes... il « faut donc mettre des contrastes dans les attitudes, surtout

[1] Laboulaye, t. VII, p. 118-123. *Œuvres complètes de Montesquieu.*

« dans les ouvrages de sculpture, qui, naturellement froide, « ne peut mettre de feu que par la force du contraste et de la « situation. »

Un des chapitres les plus heureux de son *Essai sur le goût* est celui qu'il intitule plaisamment : *Du je ne sais quoi.*

« Il y a quelquefois, dit-il, dans les personnages ou dans les « choses, un charme invisible, une grâce naturelle qu'on n'a pu « définir, et qu'on a été forcé d'appeler le *je ne sais quoi.* Il me « semble que c'est un effet principalement fondé sur la surprise. » Après ce précepte, voyons l'exemple : « Nous admirons la majesté « des draperies de Paul Véronèse, mais nous sommes touchés de « la simplicité de Raphaël et de la pureté du Corrége. Paul Véro- « nèse promet beaucoup et paye ce qu'il promet; Raphaël et le « Corrége promettent peu et payent beaucoup. »

Si je saisis bien la pensée de Montesquieu, Véronèse était pour lui un peintre *impressionnant*, qu'il pouvait quitter une fois l'impression produite, tandis que le Corrége et Raphaël l'immobilisaient devant leurs œuvres.

Enfin, à propos de la *progression de la surprise*, il est curieux de mettre en opposition Montesquieu et Diderot, au sujet de l'église Saint-Pierre de Rome. « L'exacte proportion de la fameuse « église Saint-Pierre de Rome, dit Montesquieu, fait qu'elle ne « paraît pas d'abord aussi grande qu'elle l'est, car nous ne savons « d'abord où nous en prendre pour juger de sa grandeur..... mais « à mesure que l'on examine, l'œil la voit s'agrandir, l'étonnement « augmente. » A cela, Diderot réplique : « Le talent d'agrandir « les objets par la magie de l'art, celui d'en dérober l'énormité par « l'intelligence des proportions, sont assurément deux grands « talens, mais quel est le plus grand des deux?... Et que l'on « ne se presse pas de choisir; car enfin, Saint-Pierre de Rome, grâce « à ses proportions si vantées, ou n'obtient jamais, ou n'acquiert qu'à « la longue, ce qu'on lui auroit accordé constamment et subite- « ment dans un autre système. Qu'est-ce qu'un accord qui empêche « l'effet général? Qu'est-ce qu'un défaut qui fait valoir le tout [1]? » — Ces deux opinions m'ont paru piquantes à rapprocher. Elles me permettent aussi de supposer, comme M. Vian, que l'*Essai*

[1] *Essai sur la peinture. — Mon mot sur l'architecture,* 1795, p. 103.

sur le goût donna peut-être à Diderot la pensée des *Salons* [1].

J'arrive maintenant, et pour terminer cette esquisse, au jugement que portait Montesquieu sur les grands artistes dont il avait étudié les œuvres. Quelques-uns de ces jugements sont irréfutables; pour d'autres, il y a lieu, je crois, de faire appel; et du reste, je porte devant vous le débat, et vous serez les nouveaux juges.

Montesquieu, passant en revue les auteurs modernes, s'exprime ainsi : « S'il faut donner le caractère de nos poëtes, je compare :

« Corneille . . à Michel-Ange.
« Racine . . . à Raphaël.
« Marot. . . . au Corrége.
« La Fontaine. au Titien.
« Despréaux. . au Dominiquin.
« Crébillon . . au Guerchin.
« Voltaire. . . au Guide.
« Fontenelle . au Bernin.
« Chapelle, La Fare, Chaulieu. au Parmesan.
« Régnier. . . au Giorgione.
« Lamothe . . à Rembrandt.
« Chapelain est au-dessous d'Albert Dürer.

« Si nous avions un Milton, je le comparerais à Jules Romain; « si nous avions le Tasse, nous le comparerions au Carrache; si « nous avions l'Arioste, nous ne le comparerions à personne, « parce que personne ne peut lui être comparé. »

Revenons pas à pas sur ces comparaisons. La force, l'énergie, le sublime se trouvent à la fois chez Corneille et chez Michel-Ange; l'élégance, la pureté, la sensibilité sont les qualités similaires de Racine et de Raphaël; la délicatesse, le charme particulier du style de Clément Marot se retrouvent dans l'harmonie, le doux aspect, des peintures du Corrége; mais la bonhomie, la naïveté, l'esprit inimitable de la Fontaine sont-ils bien les qualités dominantes de Titien? J'avoue ne pas bien saisir les causes du rapprochement de ces deux noms. Avec plus de justesse, Des-

[1] *Histoire de Montesquieu*, p. 308.

préaux, le poëte de la raison, de la pureté dans l'expression, est opposé au Dominiquin; Crébillon, l'homme de la terreur, du terrible, du féroce, au Guerchin, le peintre vigoureux, à la manière forte. Mais Voltaire, ce génie si grand, si varié, est-il heureux de l'assimiler au Guide? En regard du Bernin, le Michel-Ange de la décadence, et d'une influence si funeste, Montesquieu place Fontenelle! Il est vrai que ce poëte, comme l'artiste, s'exerça dans des genres très-divers, et qu'ils moururent tous les deux fort âgés; mais si Fontenelle brille par la clarté, par la simplicité du style, peut-on en dire autant du cavalier Bernin? Chapelle, l'aimable épicurien, La Fare, d'une réputation secondaire, et dont les œuvres se confondent avec celles du galant abbé de Chaulieu, qu'ont-ils tous les trois de commun avec le Parmesan, dont le principal caractère est la grâce, il est vrai, mais dont la facture est plus grave, plus élevée que celle des écrivains que je viens de nommer? Et Mathurin Régnier, ce littérateur coloriste, il est vrai, mais d'une éloquence triviale et de mauvais lieu, est-il bien exact de le comparer à Giorgione, l'un des plus anciens peintres à la fresque de l'École de Venise? Enfin, pour en finir avec tous ces rapprochements, quoi de plus fantaisiste que de mettre en regard de Lamothe, Rembrandt; l'auteur d'*Inès de Castro*, qui s'est exercé dans le genre anacréontique, mis en parallèle avec le grand peintre de la Hollande, ce génie si personnel dont les œuvres ne s'inspirent guère du pindarisme! Je ne suppose donc pas que tous ces rapprochements aient été bien étudiés. Ce sont des souvenirs de noms, groupés avec plus ou moins de bonheur, et qui ne témoignent pas en faveur de la sûreté de critique de Montesquieu. Il y a donc lieu de reviser ces appréciations ou de ne les accepter qu'à titre de *notes à revoir*, de curiosités littéraires. Mais où le grand publiciste ne fait point fausse route, c'est lorsque répondant au pasteur protestant, le célèbre Jacob Vernet, à propos des conseils que ce dernier lui demandait pour une nouvelle traduction de la *Bible*, Montesquieu lui disait : « Ainsi, je crois, monsieur, « que si l'on veut faire à Genève une traduction de l'*Écriture* « qui soit mâle et forte, il faut s'éloigner, autant qu'on pourra, « des nouvelles affectations. Elles déplurent même parmi nous « dès le commencement; et l'on sait combien le père Bouhours « se rendit là-dessus ridicule, lorsqu'il voulut traduire le *Nouveau*

« *Testament*. Conservez-y l'air et l'habit antiques; peignez comme « Michel-Ange peignait; et quand vous descendrez aux choses « moins grandes, peignez comme Raphaël a peint, dans les *loges* « *du Vatican*, les héros de l'*Ancien Testament*, avec sa simplicité « et sa pureté [1]. » Je ne pense pas que l'on ait jamais mieux dit et plus simplement.

J'arrête ici, Messieurs, cette esquisse, car pour faire un tableau mieux étudié, il nous faudrait ses *Mémoires de voyages*, encore à l'état de manuscrit aux archives de la Brède; *Mémoires* que Montesquieu hésitait à publier en forme de lettres ou en simples « récits », lorsqu'une mort rapide le frappa. Aussi pouvons-nous dire avec plus de raison que l'abbé de Guasco : « Nous sommes « privés jusqu'ici de l'ouvrage d'un voyageur philosophe qui « savait voir là où les autres ne font que regarder [2]. »

LETTRE AUTOGRAPHE DE MONTESQUIEU [3]

(Bibliothèque de Nantes).

« Je vous présente madame, mes très humbles respects et je vous « demande la continuation de ma fortune, c'est-à-dire de votre « amitié et de vos bontés.

« C'est une belle ville que Florance, on ny parle du prince ny « en blanc ny en noir, les ministres vont a pied, et quand il pleut, « ils ont un parapluie bien ciré; il ny a que les dames qui ont un « bon carrosse, par ce que tout honeur leur est du; nous nous reti- « rons le soir avec une petite lanterne grande comme la main, ou « nous metons un petit bout de bougie; le matin je prends mon « chapeau de paille dont je couvre ma teste et je me sers de mon « castor dangleterre lorsque je sors. Le soir, nous allons dans les « maisons ou nous trouvons deux lampes dargent sur la table et « tout autour des dames tres jolies, tres guayes et qui ont beau-

[1] Laboulaye, t. VII, p. 348. — *OEuvres complètes de Montesquieu*. — *Lettres familières*.

[2] *Lettres familières*, p. 445, *supra*. Deux cahiers sont consacrés à la galerie du grand-duc de Toscane.

[3] Cette lettre paraît avoir été adressée à madame la marquise de Lambert.

« coup d'esprit. Ce sont des palais superbes ou il y a pour qua-
« rante ou cinquante mille scudi de tableaux et de statues. *Un soir*
« *qu'il pleuvoit je me retiroi avec mon parapluie et ma petite lan-*
« *terne Messieurs, dis je, voilà come se retiroit le grand Cosme,*
« *quand il venoit de che sa voisine* [1], il y a icy bien de la politesse
« de lesprit et même du sçavoir; *les manières y sont simples et non*
« *pas les esprits;* les mœurs y sont simples; on a peine a distinguer
« un home d'un autre qui a cinquante mille livres de rente de
« plus; une perruque mal mise ne met persone mal avec le public,
« on fait grace des petits ridicules et on nest puni que des grands
« Tout le monde vit dans laisance; come le nécessaire est peu de
« chose le superflu est beaucoup, cela met dans la maison une pai
« et une joye continuelle au lieu que la notre est toujours troublée
« par limportunité de nos créanciers. Les fames y sont aussi libres
« qu'en France, mais il ne paroit pas quelles le soient tant, et elles
« nont point acquis cet air de mépris pour leur estat qui n'est bon
« a rien. Du reste on ne peut lever cy les yeux sans voir quelque
« chef dœuvre de peinture, sculpture, architecture, il y a eu icy,
« en même temps, de grands ouvriers, et des princes qui aimoient
« les arts, on voit partout le grand gout de Michel-Ange naitre peu
« a peu dans ceux qui lont précédés et se soutenir dans ceux qui
« lont suivi; la galerie du grand duc est non-seulement une belle
« chose, mais aussi une chose unique aussi *et il y a des gens qui...*
« *en un quart d'heure.* Depuis un mois ji vay touts les matins et je
« nen ay encore vu qu'une partie; la et au palais Pitti est un amas
« immense de tableaux des plus grands maitres et de statues
« antiques et modernes, et dans cette quantité il ny a rien que
« dexquis; il y a une chambre qui contient touts les portraits des
« peintres qui ont quelque reputation, faits par eux memes. Outre le
« plaisir de voir une chose qui ne se trouve que la, on a encore
« celui de comparer les manieres. Depuis que je suis en Italie, jay
« ouvert les yeux sur des arts dont je navois absolument aucune
« idée. *A mesure que les gouts dominants commencent a saffaiblir*
« *on se dédomage par un grand nombre de petits gouts; c'est un*
« *échange qu'on fait malgré soy; ainsi il ne faut pas examiner*
« *si on y perd ou si on y gagne.* Je vous ay ennuyé, Madame, en

[1] Les lignes en italique sont biffées dans la lettre originale.

« vous parlant de Florance. Nous nous immaginons que les choses « qui nous frapent doivent fraper tout le monde de mesme *pas*. Je « vous demande toujours la permission de vous estre attaché ten- « drement et respectueusement le reste de ma vie.

« MONTESQUIEU.

« a Florance, ce 26 décembre 1728.

« Agrees que je salue icy tres humblement monsieur et madame « de Saint-Aulaire et les mardi et les mercredi.

« Jay oublie de vous dire que jay esté huit jours a Genes et je « my suis ennuyé a la mort, c'est la Narbone de l'Italie. *Il ny a rien « a y voir qu'un tres beau et tres mauvais port, des maisons « baties de marbre parce que la pierre est trop chere, et des juifs « qui vont a la messe, jay raporté la moitié de mes lettres de « recomandation sans avoir voullu les rendre* je crois que vous « avez este bien touchee de la mort de monsieur d'Armenonville [1], « jay lhoneur decrire par ce courier a monsieur de Morville [2]. »

[1] Joseph-Jean-Baptiste Fleuriau, seigneur d'Armenonville, de Gas, etc., garde des sceaux de France, mourut le 27 novembre 1728, âgé de soixante-huit ans, au château de Madrid. M. d'Armenonville figure dans l'ouvrage intitulé : *le Sacre de Louis XV*.

[2] Charles-J.-B. Fleuriau, comte de Morville, diplomate français, né le 30 octobre 1686 à Paris, mourut à Versailles le 2 février 1732. Il était un des quarante de l'Académie française, et fut élu protecteur de l'Académie des Sciences et Arts de la ville de Bordeaux au mois d'octobre 1726, à la place du duc de La Force.

Cette lettre de Montesquieu a eté publiée pour la premiere fois en 1857, par M. Louis Pâris, dans le *Cabinet historique*, IIIe année, t. III, première partie, p. 28. En 1878, M. Vian l'a reproduite dans son *Histoire de Montesquieu*, p. 120. Enfin, nous la trouvons encore dans les *Œuvres complètes de Montesquieu*, publiées par M. Édouard LABOULAYE, t. VII. *Lettres familières*, p. 225. Dans toutes ces publications, quelques mots ont été oubliés, quelques lignes biffées dans l'original n'y sont point, et la lettre est datée du 26 décembre, et non du 26 octobre. Du reste, la date de la mort de M. d'Armenonville, dont il est question dans le post-scriptum, démontre l'erreur de MM. Pâris, Vian et Laboulaye.

Note au crayon mise au bas de cette lettre : S'il avait remis ses lettres de recommandation dans ces maisons de marbre, il y aurait vu de magnifiques Van-Dyck et ne se serait pas ennuyé à la mort. Vte DUBOIS, ch. n. 190.

« CHARLES MARIONNEAU,

Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements à Bordeaux.

VII

ACTES CONCERNANT LA FAMILLE DE BROSSE

A VERNEUIL-SUR-OISE

(Canton de Pont-Sainte-Maxence, Oise).

La publication de M. L. Palustre sur la *Renaissance en France* appelant de nouveau l'attention sur Salomon de Brosse, considéré comme s'étant inspiré dans la construction du Luxembourg du style du château de Verneuil-sur-Oise [1], et sur les liens que ce célèbre architecte pouvait avoir avec cette localité, j'ai pensé qu'il pouvait y avoir quelque intérêt à signaler au Comité des Beaux-Arts plusieurs mentions relevées, il y a environ vingt-cinq ans, par mon père, dans les registres paroissiaux de Verneuil, et relatives à divers membres de la famille de Brosse.

Le plus ancien registre paroissial remonte à 1580, et l'on ne voit pas qu'il y soit fait mention du Jehan Brosse, *architecteur*, cité en 1568 par M. Palustre, d'après le *Dictionnaire* de Lance [2]; mais on trouve en 1593 un Salomon mentionné comme parrain dans un acte dont voici la teneur :

« Ce deuxième jour de may 1593 fut baptisé Louis de Sablon-« nière, filz du capitaine Sablonnière. Ses parins, Loys de Roche-

[1] 2e livraison, Oise, p. 85-86. — M. Mathon, de Beauvais, correspondant du Ministère, a publié dans les *Mémoires de la Société Académique de Beauvais* (t. II, p. 424, 1852-55) une notice sur Verneuil, accompagnée de deux planches extraites du *Voyage pittoresque* de Née et Laborde; il ne donne, dans cette courte note, aucun détail sur l'architecte de Verneuil et rapporte seulement ce fait qu'en 1760, lors de la démolition du château par ordre du prince de Condé, une partie des matériaux furent donnés au marquis de Villette et lui servirent à reconstruire le château de Villette, à peu de distance de Pont Sainte-Maxence.

[2] Jal, dans son *Dictionnaire de Biographie*, mentionne aussi Jehan de Brosse, comme étant en 1578 et 1579 architecte et secrétaire de la reine Marguerite.

« fort, escuier, et Salomon Brosse; sa marinne, Elizabeth de la « Bonne [1]. »

Les termes mêmes de cet acte, ou du moins la présence de deux parrains, nous font supposer que Salomon de Brosse était déjà protestant à cette époque, si toutefois, comme on peut le croire, c'est bien de l'architecte qu'il est question.

Les registres de Verneuil à cette époque, comme dans la plupart des communes de l'Oise, jusqu'au milieu du dix-huitième siècle, ne sont pas signés.

Mon père avait relevé aussi les mentions suivantes, qui nous montrent une partie de la famille de Brosse fixée à Verneuil au moins jusque vers 1650 et restée catholique :

1617. « Le 22 apvril fut baptisée Charlotte de Bosse (*sic*), fille « de Pierre Brosse (*sic*) et de Jehanne du Monchel. Son parin, « Pierre Cuvillier; sa marine, Charlotte Hanneton. »

1623. « Le 22 octobre 1623 fut baptisé Paul Poncelet, fils de « Claude Poncelet et de Marguerite Cossin. Son parin, Henry de « Sermoise; sa marine, demoiselle Anne Bourse, femme de « M. Brosse le jeune. »

1625. Mention d'Anne Bourse dans les mêmes termes.

1644. « Le mercredi neufviesme jour de mars, l'an mil six cents « quarante-quatre, en l'église et parroisse de Verneuil-sur-Oize à « la messe, César de Montdésir, escuyer, seigneur de Bussy-Bocaige, « au diocèse de Soissons, et Anne de Brosse de ceste paroisse, et « encore Anthoine de Montdésir dudit Bussy-Bocaige et Florence « de Brosse de ceste paroisse, ont contracté mariage en face ceste « église : de la part desdits de Montdésir, estoyent présens M. de « Joncquières et M. de Jennicles (?), escuyers; de la part desdites « de Brosse, estoient présens Paul de Brosses, escuyer, père, « M. de Castres et autres personnes. »

Cet acte porte les signatures des personnes présentes, et j'en extrais le fac-simile des trois signatures d'Anne et de Florence de Brosse, et de Paul de Brosse, leur père. On trouve encore ce personnage dans plusieurs actes non signés de 1646.

[1] Le capitaine Sablonnière était Hilaire Leroux, seigneur de Sablonnière, capitaine du château de Verneuil.

En 1646, on rencontre plusieurs fois comme témoin un Nicolas de Brosse, dont je donne également la signature.

Je ne sais si les renseignements que je viens de transcrire ont déjà été utilisés [1], et quel nouveau contingent ils peuvent apporter à l'histoire de cette famille d'artistes. Je chercherai un jour à revoir les registres de Verneuil, afin d'examiner s'ils ne renferment pas quelques indications utiles qui n'auraient pas été relevées par mon père.

Compiègne, 20 mars 1880.

Comte DE MARSY,
Correspondant du Comité des travaux historiques, à Compiègne.

VIII

FORTIFICATIONS DE CAHORS

TOUR ET CORPS DE GARDE DE LA BARRE

Au commencement du moyen âge, la presqu'île sur une petite partie de laquelle était bâtie la ville de Cahors n'avait aucune défense du côté du nord, à l'endroit où elle se rattache à la terre ferme par un isthme de près de mille mètres de largeur. Ce ne fut que beaucoup plus tard, à une époque difficile à déterminer, que l'on comprit la nécessité de la garantir de ce côté, lorsque des faubourgs nombreux et des couvents s'élevèrent en dehors des murs de la ville. On se contenta d'abord d'un fossé et d'une banquette en terre palissadée; ce ne fut qu'à la fin du treizième siècle, d'après toutes les probabilités, qu'on bâtit deux grosses tours sur

[1] M. Ch. Read avait, je crois, examiné aussi, vers 1856, les registres de Verneuil, mais je ne pense pas qu'il ait rien publié à cet égard.

(Depuis l'époque de la rédaction de cette note, il a présenté à la Société des Antiquaires de France un travail sur la famille de Brosse, qui sera inséré dans le tome XLI des *Mémoires* de cette Société.)

les rochers qui dominent à l'est le Lot, à l'ouest la plaine dite rivière du Pal. La plus grande et la mieux conservée de ces tours est celle de l'est, qui défend le faubourg La Barre. Elle a reçu plusieurs dénominations : tour de la Barre, grosse tour, tour Saint-Jean, tour des Pendus. Sa position sur la pointe extrême du roc, la pureté de ses lignes, les mâchicoulis et les créneaux qui la surmontent, l'épaisseur de ses murs et la grosseur de ses matériaux lui donnent un grand caractère de force, de hardiesse et même d'élégance. Un large fossé la protégeait au nord, à l'est la hauteur du rocher presque à pic, au sud les murailles de la ville. Une courtine crénelée la rattachait, à l'ouest, à une tour aujourd'hui détruite, et dans laquelle se trouvait la porte d'entrée du faubourg, qu'on appela tour à tour porte des Vieux-Augustins, porte Parisienne, porte de la Barre. Elle devait ce dernier nom à la barrière en bois, mobile, que l'on employait à défendre l'entrée et à garantir le payement de certains droits de péage.

Au quinzième siècle, on compléta ces fortifications par un corps de garde adossé à la courtine, la façade principale tournée du côté de la ville. Il pouvait servir à protéger la porte, dont il était voisin, soit contre les assaillants du dehors, si elle était forcée, soit contre ceux qui l'attaquaient du côté du faubourg. Cet ensemble de fortifications, d'un aspect à la fois gracieux et imposant, est un beau spécimen de l'art militaire au milieu et à la fin du moyen âge. Il a été le témoin de toutes les guerres, guerres des Anglais et de religion, qui ont ensanglanté le Quercy.

En 1362, le 8 janvier, Jean Chandos se présenta devant la porte de la Barre pour recevoir les clefs de la ville, que les consuls ne consentirent à lui remettre que sur l'ordre formel du roi de France.

En 1369, ce même général, pour punir les Cadurciens d'avoir secoué le joug des Anglais, et s'être remis sous l'autorité du roi légitime, mit le siége devant la ville. Le neuvième jour, une sortie heureuse des assiégés le força à se retirer.

Craignant une nouvelle attaque, les consuls, en 1370, établirent des postes d'hommes armés dans les lieux fortifiés de la ville ; le seigneur A. de Gironde avec soixante-dix soldats occupa la porte Parisienne et la tour Saint-Jean.

En 1580, pendant que Henri IV se battait en désespéré dans

l'intérieur de la ville, le vicomte de Gourdon attaquait sans succès le faubourg la Barre, qui fut enfin emporté par Chouppes au moment où se présentaient aux portes les troupes catholiques qui venaient au secours de la ville.

En 1622, Louis XIII assiégeait Montauban ; les consuls, pour se mettre à l'abri d'un coup de main des partisans du duc de Rohan qui tenaient la campagne, réparèrent ces fortifications. Ils firent déblayer les fossés, sauter les roches, et bâtir une forte muraille le long de la contrescarpe.

Le corps de garde servit, selon les circonstances, de poste à des hommes armés, et de caserne aux troupes de passage ou en résidence à Cahors. C'était aussi le logement du gardien que les consuls avaient le droit de mettre à la porte voisine par lettres patentes du roi de 1351. Ce privilége donna lieu à la cérémonie suivante, qui subsista jusqu'en 1790. La veille de la fête de saint Jean-Baptiste, le maire et les consuls se réunissaient avec leurs assesseurs dans la salle de l'hôtel, de ville à sept heures du soir. Ils en sortaient revêtus de leurs robes et chaperons consulaires, mi-partis rouges et noirs, suivis du greffier, des gardes et sergents de ville portant chacun une hallebarde, pour aller faire l'offrande accoutumée à une chapelle de la cathédrale. Puis ils montaient à cheval et se rendaient aux portes de la ville, fermées pour la circonstance. Le gardien se présentait aussitôt, portant un bassin dans lequel étaient les clefs de ces portes : « De qui tenez-vous ces clefs ? — Du roi et de vous. » Le maire les prenait alors, et ne les rendait au gardien qu'après lui avoir fait jurer serment de fidélité au roi et à la ville. Cette formalité remplie, les maire et consuls, avec le même cortége, allaient sur la place de l'église et celle du Portal-Garrel, allumer les feux de joie de la Saint-Jean qui y avaient été préparés selon la coutume.

Ce corps de garde, dont une partie sert aujourd'hui de bureau d'octroi, serait appelé à être un musée lapidaire, après avoir subi, pour être logique, une indispensable restauration.

Description.

Tour. — C'est une tour flanquante, carrée, divisée en trois étages et un rez-de-chaussée, séparés par des planchers en bois, dont il ne reste qu'une poutre. Le dernier était recouvert par une voûte surbaissée servant de plate-forme. Le rez-de-chaussée, au-dessous du niveau du sol actuel de près de 1^{m},50, communique avec la place voisine par une porte cintrée, et le deuxième étage par une porte ogivale avec le chemin de ronde de la courtine. Des échelles de bois reliaient entre eux ces divers étages. Le rez-de-chaussée est fermé de chaque côté par des murs très-épais. Les autres salles sont entièrement ouvertes du côté du sud. On remarque des pierres d'attente sur les faces intérieures des murs du premier étage. Des ouvertures et fenêtres éclairent les divers étages, du côté de l'est seulement, le plus difficile à attaquer. Des arbalétrières aux trois étages commandent le fossé du côté de la courtine, et défendent le mur du nord. Ces meurtrières correspondent à l'intérieur avec de larges embrasures à voûtes en plein cintre, dont deux seulement sont garnies de bancs. Des latrines sont établies sur le nu du mur à l'étage supérieur du côté de l'est. La tour est couronnée de chaque côté par neuf mâchicoulis à arcades, dont les consoles supportent un parapet en pierre crénelé, recouvert d'une tablette; le merlon central, qui le divisait en deux créneaux, était muni d'une meurtrière. Ces mâchicoulis semblent avoir été détruits de bonne heure; pour consolider le parapet, on doubla les merlons par des murs en briques; le mur du côté de l'ouest était seul continu. On y avait ménagé un mâchicoulis qui commandait les portes du rez-de-chaussée de la courtine, et une meurtrière à côté pour armes à feu; ce qui indique que cette construction est d'une date postérieure. Au rez-de-chaussée, du côté du sud, est une porte ogivale éclairée par une petite ouverture rectangulaire, s'ouvrant dans l'intérieur de la tour, et donnant accès à un escalier pratiqué dans l'épaisseur du mur, aboutissant sans doute à une salle souterraine. Cette partie est entièrement pleine de décombres, jusqu'à la hauteur du palier. On trouve qu'au dix-huitième siècle, la tour était recouverte par une toiture.

La courtine crénelée servait à relier cette tour à celle de la Barre. On y avait percé à côté de la tour une grande porte ogivale, maintenant murée, fermée autrefois par des vantaux de bois, maintenus par une poutre transversale que l'on faisait glisser dans l'épaisseur du mur de la tour. Cette porte était au niveau du sol du côté de la ville, mais en contre-haut des fossés, sur lesquels elle s'ouvrait. On a employé pour la tour et la courtine des pierres de grand appareil.

CORPS DE GARDE.

Cet édifice, composé d'un corps de logis rectangulaire flanqué aux deux angles de la façade de deux tours carrées, contient un rez-de-chaussée, un étage et des combles. Les côtés sont exactement orientés sur les quatre points cardinaux.

EXTÉRIEUR.

Côté du sud. — Le rez-de-chaussée est percé d'une porte rectangulaire au milieu de la façade, et de deux croisées presque carrées, une de chaque côté de la porte. Le premier étage a également deux croisées correspondant aux premières, avec meurtrière à côté, et entre elles au-dessus de la porte qu'il défend, un mâchicoulis muni également d'une meurtrière. Il est recouvert par une vaste toiture qu'éclaire une lucarne en bois, immédiatement placée au-dessus de la porte et du mâchicoulis.

Les deux tours forment un avancement plus prononcé sur la face principale que sur celles de l'est ou de l'ouest. Elles sont défendues par des mâchicoulis, dont les consoles très-saillantes sont au nombre de trois sur les faces les plus larges, de deux sur les plus petites et d'une dans l'angle de la face ouest. Celles qui sont les plus rapprochées des consoles d'angle, plus grandes que les autres, biaisent légèrement. Elles supportent de larges pierres formant un linteau horizontal, sur lequel repose le coffre en brique du mâchicoulis, assez élevé pour former un second étage avant de recevoir la charpente du toit.

Ces tours ont au rez-de-chaussée et au premier étage, sur les

faces les plus larges, deux meurtrières, une seulement sur les plus petites. Chaque coffre est percé, sur la face principale, de petites ouvertures carrées avec meurtrières à droite et à gauche; les autres côtés n'ont que des meurtrières; cependant le coffre qui fait face à l'ouest dans la tour de gauche a également ouvertures et meurtrières.

Les mâchicoulis et la toiture pyramidale qui les surmonte dominent un peu le reste de l'édifice, dont ils sont entièrement détachés à partir de l'encorbellement.

Côté de l'ouest. — Ce côté est percé au rez-de-chaussée d'une porte et d'une fenêtre entièrement modernes. Il y a au premier étage une ouverture carrée, maintenant murée, avec une meurtrière de chaque côté. A gauche et près de la grande porte d'entrée dependant des murs de la ville, est pratiquée, dans toute la hauteur de l'édifice, une rainure, dans laquelle glissait sans doute une herse.

Côté de l'est. — Mur plein, autrefois surmonté d'un tuyau de cheminée.

Côté du nord. — Cette partie du corps de garde est formée par la muraille de la ville, dont les créneaux ont été bouchés. On n'a laissé que deux petites ouvertures carrées, aux deux extrémités, et quatre meurtrières dans l'intervalle. Elles se trouvent dans les combles, sous le bord inférieur de la toiture, plus relevé sur ce côté que sur les autres.

INTÉRIEUR.

Le rez-de-chaussée contient deux chambres, dont la plus grande renferme une cheminée qui occupe les deux tiers du mur contre lequel elle est appliquée. Un escalier de bois donne accès à l'étage supérieur, qui ne forme qu'une seule salle. Les meurtrières, munies de trois trous pour armes à feu, sont pratiquées dans une niche dans l'embrasement de laquelle, pour la facilité du tir, est creusée, correspondant aux trous, une gorge horizontale. Elles sont percées de manière à défendre le corps de garde en face et sur les côtés. Dans le comble est le chemin de ronde de la courtine, complétement masqué par l'exhaussement de la muraille. Les matériaux les plus divers sont entrés dans la construction de cet édifice.

Une des chambres du rez-de-chaussée renferme une grande dalle rectangulaire en marbre blanc, dite « pierre Constantine », trouvée dans l'église de Saint-Germain de Thésel, commune de Castelnau-Montratier (Lot). On suppose qu'elle faisait partie d'un tombeau. On remarque sur une des faces trois rosaces ou disques concaves dans chacun desquels sont finement sculptées huit feuilles d'acanthe, et au centre un petit fleuron, et, sur les côtés les plus longs, deux bordures entre lesquelles se déroule une gracieuse guirlande de feuillage et de fleurs. Au milieu de ces côtés est gravé le monogramme du Christ. Les autres parties de cette pierre sont absolument brutes [1].

François Cangardel,
Membre du Comité départemental de l'Inventaire
des richesses d'art du Lot.

IX

NOTICE SUR LES ANCIENNES MOSAIQUES

TROUVÉES A CAHORS

A PROPOS D'UNE DÉCOUVERTE RÉCENTE D'UN OUVRAGE DE CE GENRE DANS L'ENCLOS DU GRAND SÉMINAIRE DE CETTE VILLE.

Les historiens et chroniqueurs nous apprennent que la ville de Cahors, anciennement *civitas Cadurcorum,* ou *Divona* des *Cadurci,* a été sous la domination des empereurs romains une puissante colonie latine, très-avantageusement située dans un repli de la rivière du Lot, et comptant environ 70,000 habitants. — Il

[1] Bibliographie : Archives municipales de Cahors.
MM. Foulhiac, Histoire manuscrite du Quercy.
Lacoste, Histoire manuscrite du Quercy.
Delpon, Statistique du Lot.
Calvet et Baudel, Annuaire du département du Lot.

y avait un pont solide sur le Lot et un théâtre assez vaste pour contenir, suivant l'usage des Romains, le quart de la population totale de la ville. Près de ce dernier édifice, dont les restes ont disparu complétement en 1868, existait aussi un magnifique établissement de thermes ou bains publics, alimentés par l'eau d'un aqueduc long de 32 kilomètres, dont certaines parties étaient aussi remarquables que le célèbre *pont du Gard*.

De ce dernier établissement il ne reste plus qu'un portail connu dans le pays sous le nom de *Temple de Diane*.

On comprend qu'une ville qui renfermait dans son sein des bâtiments publics si considérables devait aussi contenir un grand nombre de riches maisons particulières, principalement dans les rues plus rapprochées des thermes ou du théâtre, où l'on a trouvé effectivement plusieurs de ces belles mosaïques gallo-romaines qui sont l'objet du présent travail.

Mais avant d'arriver à la description spéciale de ces précieux vestiges, disons quelques mots sur un événement historique important, qui a contribué peut-être à la bonne conservation de quelques-unes de ces mosaïques. — L'année 573 ou 574 de notre ère, dans une guerre entre les rois mérovingiens, le farouche Théodebert, fils de Chilpéric Ier, amena ses hordes sauvages dans le Quercy, qui était l'apanage de la reine Brunehaut, ennemie mortelle de sa rivale Frédégonde. La ville de Cahors, prise et saccagée par ces barbares, fut en quelque sorte complétement anéantie [1], mais les belles mosaïques de ses édifices, recouvertes par une couche épaisse de cendres, de charbons et de décombres, se sont conservées presque intactes jusqu'à nos jours.

Au reste, la ville elle-même, rebâtie au septième siècle, princi-

[1] Grégoire de Tours rapporte cet événement comme il suit :

« Commoto autem exercitu Lemovicinum, *Cadurcinum*, vel reliquas illorum « provincias pervadit, vastat, evertit, ecclesias incendit, ministeria detrahit, cle- « ricos interficit, monasteria virorum dejicit, puellas deludit et cuncta devastat, etc. »

Et voici en quels termes la chronique rimée de Saint-Denis parle de la même guerre :

« Moult de citer prist, la cité de Tours,
« Tout Kaoursin et tout Limosin ;
« Moines et clercs tourmenta,
« Nonainz viola, etc. »

palement par les soins de son illustre évêque saint Géry [1], changea de position et se porta vers l'est, où se trouvait l'église cathédrale. Peut-être ce changement avait-il pour but de rapprocher la nouvelle ville du pont sur le Lot, qui semble avoir été construit en dehors de la colonie romaine de *Divona*. Quoi qu'il en soit, les ruines des principaux édifices de la ville ancienne se trouvèrent *extra muros* de la cité du moyen âge. Mais l'emplacement abandonné par la bourgeoisie a été peu à peu occupé par les établissements monastiques. Les Carmes, les Cordeliers, les Hospitaliers, remplacés ensuite par les Chartreux, les Augustins et les dames de Sainte-Claire ou Minorettes, s'établirent sur l'emplacement de la ville gallo-romaine et, en cherchant à défricher les terrains couverts de ruines et de décombres, découvrirent peu à peu un grand nombre d'antiquités dont nous ne parlerons pas ici, étant obligé de nous borner à la spécialité des mosaïques.

Les travaux d'art de cette espèce ont, au reste, attiré de bonne heure l'attention des savants du pays. Guillaume Beredicti, un des plus illustres jurisconsultes de la fin du quinzième siècle et professeur de l'Université de Cahors, dont l'enseignement attirait un grand nombre d'étudiants, non-seulement du midi de la France, mais même des royaumes d'Aragon et de Valence, dit, dans une digression de l'un de ses ouvrages, que dans sa ville natale on rencontre presque tous les jours au milieu des ruines de l'antique *Divona*, dans les jardins, dans les vergers, dans les terres labourées, des mosaïques admirables, *opus tessellatum*, avec quelques restes plus ou moins informes de colonnes, de statues, de lampes sépulcrales, d'urnes funéraires, etc., et cela principalement dans tous les terrains situés derrière les enclos des Chartreux et des Minorettes jusqu'à la rivière du Lot [2].

Sire Guyon de Maleville, autre auteur quercynois, indique même

[1] Saint Géry (Desiderius), évêque de Cahors de 630 à 654.

[2] « Magna porro olim dignitate fulsisse Cadurcum conjicere est ex amphitheatro et thermarum quibusdam arcubus etiam nunc extantibus. Effodiuntur quotidie ad Cadurcos numismata veterum imperatorum, et *vario opere pavimenta tesselata*, in ea parte civitatis quæ aratur intra pomeria, extra muros, retro Cartusienses et Minoretas, usque ad flumen Olti. » (*Repertorium in primam et secundam partes capituli Raymuntius, etc., Guilielmi Benedicti, Cadurcensis academiæ regentis.* Lyon. Simon-Vincent, 1526.)

dans sa chronique manuscrite, de la fin du seizième siècle, les endroits dans lesquels on a trouvé, de son temps, les mosaïques anciennes les plus remarquables. Ces découvertes ont été faites dans le quartier voisin du magnifique pont Valentré, l'une chez un riche particulier de l'époque, M. Pierre de Regagnac, doyen du barreau du présidial et syndic du pays de Quercy, et l'autre dans un grand jardin que l'évêque de Cahors, Antoine de Saint-Sulpice, légua aux Capucins par son testament daté du 17 janvier 1599 [1].

On ignore quel était le sujet de la première de ces mosaïques. Quant à la seconde, la tradition dit qu'elle représentait une Vénus dans toute sa beauté, accompagnée d'un cortége de nymphes en costume très-primitif. Cela fut considéré, sans doute, par les Révérends Pères Capucins comme un mauvais tour du démon, et la mosaïque fut brisée en mille morceaux, ce qui est peut-être une grande perte pour l'histoire de l'art de l'époque gallo-romaine.

Personne ne s'occupait probablement à cette époque à ramasser et à conserver les objets antiques, surtout les mosaïques si fragiles de leur nature. On les regardait la bouche béante, et on les abandonnait à l'action destructive du temps, si même on ne se mettait pas à les détruire avec ce malin plaisir que les enfants ont à détruire leurs plus beaux joujoux.

Quelque temps après, c'est-à-dire vers le milieu du dix-septième siècle, il y avait déjà à Cahors et en Quercy des connaisseurs et des amateurs d'antiquités. Mais on s'attachait surtout à la numismatique, et l'on collectionnait principalement les pièces de monnaies romaines, plus faciles à conserver que les mosaïques.

Ce n'est qu'au dix-neuvième siècle que nous avons quelques notions exactes sur les mosaïques qui ont été découvertes çà et là dans les différents quartiers de Cahors. Nous les mentionnerons ci-après, en suivant autant que possible l'ordre chronologique.

[1] « Les très-gros fondements qui partout le vuyde d'au dehors les murs se rencontrent pas à pas. *Les exquis pavrils à la Mosaïque que très-entiers en leurs ourrages et couleurs y sont découverts en divers lieux mesmes celluy du jardin de messire Pierre de Regagnac*, en son vivant, doyen du barreau présidial et scindic du pays de Quercy Et c'est autre de ce grand jardin posé sur l'entrée du pont de Valendre, lequel feu messire l'évesque de Caours de Saint-Sulpice destinait pour ayre à un couvent *des Capuchins*. » (Manuscrit de sire Guyon de Maleville. — Bibliothèque publique de la ville de Cahors, chapitre XVI, au commencement.)

N° 1. En 1829, M. Carrié, père du propriétaire actuel de l'enclos qui renferme le portail des *Thermes*, dont nous avons parlé plus haut, mit à découvert une superbe mosaïque qui semblait avoir servi jadis de pavé à une grande salle de bains romains. Elle était longue de 12^{m},10 et large de 6^{m},46. Elle était formée par des cubes de marbre de 9 millimètres de côté, de quatre couleurs, blanc, noir, rouge foncé et jaune. Un archéologue distingué de l'époque, M. le baron Chaudru de Crazannes, alors sous-préfet de Figeac, en a fait une description exacte et détaillée que nous ne reproduirons pas ici, parce qu'on peut la trouver dans l'*Annuaire du Lot* de 1835 (deuxième partie, page 9). Nous dirons seulement que cette mosaïque présentait de nombreux compartiments qui, bien que systématiquement disposés, étaient très-variés, autant dans les ornements des cadres que dans ceux de l'intérieur. On y voyait des rosaces de mille formes, des feuilles de lotus, des tridents, des dauphins. Ces trois derniers sujets convenaient on ne peut mieux à des bains publics.

Le dessin que nous joignons à cette notice donnera du reste une idée assez exacte de cette mosaïque; c'est une réduction géométrique de celui qu'avait fait faire dans le temps M. l'ingénieur en chef des ponts et chaussées Pellegrini, qui laissa dans le pays d'excellents souvenirs comme ami des sciences et des arts [1]. (Planche A.)

N° 2. En 1830, en pratiquant la fouille du magasin des tabacs dans le jardin de l'ancien monastère de Saint-Géry, on a trouvé aussi une mosaïque à 4 mètres environ au-dessous du sol de ce jardin. Elle était en très-mauvais état. Il ne fut pas possible d'en conserver la moindre partie, ni même de reconnaître les traces de la composition.

N° 3. En janvier 1859, en faisant des fouilles dans le jardin de M. Valet, pour la construction du nouveau palais de justice, on a trouvé encore une grande mosaïque à une profondeur de 2^{m},90 au-dessous de l'axe du boulevard. Le tracé de dessins apparents était un piqué noir disposé en hexagones réguliers sur un fond

[1] Quant à la mosaïque elle-même, elle a disparu complétement. Recouverte de terre sans précaution, elle se désagrégea complétement à la suite d'hivers rigoureux. De nouvelles fouilles pratiquées en 1874 n'ont fait que constater l'état de désagrégation complète dans laquelle elle se trouve.

blanc. L'état de détérioration n'a pas permis de bien déterminer d'autres détails. (Voir le croquis B.)

N° 4. Disons tout de suite qu'une autre mosaïque fort remarquable a été trouvée dans le voisinage, presque en même temps, quoique à un niveau bien supérieur, sous le jardin de M. Vincent, pépiniériste, situé dans le même quartier. Le propriétaire a eu la précaution de la faire couvrir soigneusement, sauf une partie formant un carré de 1m,50 de côté, qui est visible au fond d'un puits construit exprès dans ce but.

M. Dussol, membre de la commission, a reproduit par la photographie un dessin de cette mosaïque, simple dans sa composition, mais fort bien confectionnée. (Planche C.)

N° 5. Une autre mosaïque a été découverte dans un préau de l'hôpital général, en creusant les fondations des murs d'un nouveau pavillon. Elle était à un mètre en contre-bas du sol de la rue et à cinq mètres en contre-haut de celle trouvée dans le jardin de Saint-Géry (magasin des tabacs en feuille), qui en est éloigné de cent mètres environ. La composition de cette dernière mosaïque était analogue à celle de l'enclos Carrié. Les dessins des caissons seulement variaient. Ceux-ci n'indiquaient aucun caractère symbolique. C'étaient des rosaces à trèfles ou à feuilles de laitue, autant qu'on a pu en juger par les restes de trois caissons presque intacts. (Voir le dessin ci-joint, planche D.)

N° 6. En 1870, en construisant, rue du Lycée, la maison Richard, où sont actuellement les bureaux de la poste et du télégraphe, on a découvert une fort belle mosaïque qui a été préservée et acquise par M. de Roumejoux, inspecteur de la Société française d'archéologie. Celui-ci l'a fait transporter dans une de ses propriétés à Périgueux, mais il a eu la complaisance extrême de nous en donner un croquis, d'après lequel nous avons fait faire la planche E annexée au présent mémoire.

N° 7. La même année, et dans le voisinage de la maison dont nous venons de parler, on a trouvé, en faisant des fouilles, une belle mosaïque ronde de 1m,60 de diamètre, qui a été couverte de plâtre et munie de cercles en fer, par le soin de M. Deltheit père, entrepreneur de maçonnerie. Elle appartient à M. Couderc, ancien notaire, qui se propose de la faire figurer à la prochaine Exposition de Cahors.

N° 8. En 1875, en faisant des fouilles pour la construction de la succursale de la Banque de France, rue du Lycée, en face de l'hôpital général, on a découvert aussi quelques traces d'une autre grande et belle mosaïque que l'on n'a pas pu découvrir complétement, faute de ressources pécuniaires.

N° 9. On a découvert au mois de mai 1876 une mosaïque très-simple, composée de cubes noirs et jaunes clairs, en faisant les fouilles de la maison de M. Ficat, architecte, près de la promenade Fénelon.

N° 10. Une autre mosaïque a été trouvée, la même année, dans l'avenue de la gare, lorsqu'on construisait le grand magasin de vins, situé en face de l'embarcadère.

N° 11. En septembre 1877, on a trouvé une mosaïque en faisant des fouilles pour les canaux d'écoulement des eaux de la nouvelle caserne d'infanterie, sur le terrain d'une pépinière qui a été incorporé au champ de manœuvres actuel. Une partie de cette mosaïque a été transportée au Musée de la ville de Cahors. La partie conservée n'est pas remarquable, car elle se compose uniquement de cubes d'un calcaire blanc; mais d'après toute probabilité, cela n'était qu'une bordure d'une grande mosaïque qui n'a pas été mise au jour.

N° 12. On a rencontré, en juin 1878, quelques traces d'une mosaïque également très-simple, dans les fouilles faites pour les fondations de la maison de M. Cayla, négociant, rue *Jean-François Caviole.*

N° 13. En janvier 1879, on a découvert une belle mosaïque dans la cave d'une maison appartenant à M. Lavergne, marchand de meubles, impasse *Catone,* près de la rue *Saint-James*. Elle paraît s'étendre sous une maison voisine. Cette mosaïque, assez simple, est composée uniquement de carreaux blancs et noirs; mais elle est importante pour l'étude de l'ancien Cahors, car elle prouve que les belles maisons gallo-romaines n'étaient pas toutes concentrées dans le quartier de l'ouest dont nous avons parlé plus haut. Son altitude, inférieure de $4^{m},50$ à celle de la place actuelle du Marché, c'est-à-dire au niveau du pavé de l'antique église cathédrale de Cahors, est en outre une preuve importante de l'exhaussement considérable de cette partie basse de la ville qui a été construite sur les alluvions du Lot.

N° 14. La mosaïque précédente n'est pas la seule connue dans ce quartier de la ville. Vingt ans environ auparavant, M. Larrive père, négociant et propriétaire d'une maison de la rue de la Liberté, assez rapprochée de la cathédrale, mit à découvert, en faisant des fouilles dans son sous-sol, une mosaïque qui semblait former le pavé d'une salle de bains d'une belle maison gallo-romaine. Il ne se trouva malheureusement alors personne pour faire un dessin ou bien une description exacte de cette intéressante trouvaille.

N° 15. Nous arrivons enfin à la dernière découverte du genre qui nous occupe. Elle n'a eu lieu que dans les premiers jours de février 1881, mais elle était en quelque sorte prévue, car les personnes qui s'occupent d'archéologie disaient d'avance que lorsqu'on ferait des fouilles pour les nouvelles constructions du grand séminaire de Cahors, on ne pourrait pas manquer de tomber sur une mosaïque. M. F. A. Calvet, archéologue bien connu dans le pays, en ayant signalé, dès 1840, une qui *décore* (sic) *une fosse à fumier* de cet établissement [1]. Effectivement, après quarante ans, la mosaïque annoncée apparut dans toute sa beauté et sur une surface considérable, qui accuse une salle de première grandeur dans un bâtiment probablement magnifique. Elle devait paver une bibliothèque ou un musée, car elle est encadrée tout autour d'un espace blanc uniforme d'une largeur de 0m,55, qui semble destiné à soutenir les armoires ou bien les piédestaux des statues. Après, vient une bordure formée par une charmante arabesque noire finement exécutée, qui se déroule avec grâce sur un fond blanc et représente une plante aquatique probablement du genre lotus, que nous avons déjà vue figurer sur la mosaïque du portail de Diane. (Planche A [2].) La partie centrale présente un assemblage de carrés et de losanges qui renferment dans leur milieu des rosaces ou fleurs tricolores rouges, jaunes et noires. La disposition de ces losanges a beaucoup d'analogie avec ceux de la mosaïque décrite au numéro 1. Mais ce genre de décoration, qu'on retrouve aussi dans la belle mosaïque des thermes de la troisième légion d'Auguste, découverte dans les

[1] Voyez l'*Annuaire du Lot* de cette année.

[2] Une bordure tout à fait semblable encadre une mosaïque romaine trouvée, il n'y a pas longtemps, à Orbe (antique Urba), en Suisse, sur la route d'Yverdun à Lausanne. C'est un des plus beaux spécimens de mosaïque du genre connu sous le nom d'*opus vermiculatum*.

ruines de Lambessa en Algérie, en 1865, était très-général chez les Romains. En revenant à la mosaïque du grand séminaire de Cahors, nous sommes obligé de dire que ce travail si remarquable, à peine mis au jour, fut complétement démoli par la circulation des charrettes lourdement chargées de terre. Certaines parties même n'ont été visibles que pendant quelques instants.

Fort heureusement, M. Amédée Gros, d'Alais, architecte des chemins de fer de l'État, à Cahors, et membre de la Commission de l'Inventaire, a pu relever avec soin toutes les dimensions de cet ouvrage intéressant, de manière à pouvoir en faire un dessin exact.

Il nous reste, en terminant, à jeter avec M. F. Arthur Calvet l'anathème sur le vandalisme qui règne à Cahors pour tout ce qui concerne l'archéologie et les Beaux-Arts. « Il n'est pas rare ici, « dit cet auteur, de voir les plus belles mosaïques démontées, « pour faire place à des pieds de tabac, et jetées, brisées, pêle-mêle « avec des pavés de marbre, des revêtements, des corniches, des « marbres, des fûts et des chapiteaux de colonnes, des briques à « rebord, etc., que l'aveugle et rapace défoncement casse, brise, « arrache par morceaux, sans songer qu'un enlèvement méthodique « aurait des résultats plus productifs sous tous les rapports et plus « honorables pour notre époque [1]. »

Jacques MALINOWSKI,

Professeur de l'Université en retraite, membre de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art du Lot.

[1] Voyez l'*Annuaire du Lot* de l'an 1840, deuxième partie, p. 7. *Études sur le Lot*, par M. F. A. CALVET, substitut du procureur du roi, correspondant du Ministère de l'Instruction publique.

X

UN MÉMOIRE INÉDIT

SUR LA

MANUFACTURE DE PORCELAINE DE SEVRES

L'auteur de ce mémoire, dont nous nous proposons de faire ici l'analyse, était le fils de Jullien, l'un des directeurs de la fabrique de porcelaine de Mennecy. Son père, associé d'un sculpteur et modeleur nommé Symphorien Jacques, avait succédé à François Barbin, le fondateur de cet établissement, placé sous la protection du duc de Villeroy.

A l'expiration du bail, les deux associés, Jacques et Jullien, créèrent ensemble la manufacture de porcelaine de Bourg-la-Reine. Jullien étant mort en 1774, ce fut son fils Joseph-Léon, l'auteur de ce mémoire, qui prit la suite de cette fabrique, avec Jacques, l'associé de son père.

Élevé de bonne heure dans la pratique de son art, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même, ce céramiste possédait l'expérience nécessaire pour en parler sciemment; aussi son travail dénote-t-il de sa part des connaissances particulières.

Ce mémoire fut présenté par lui au bureau consultatif des Arts de l'an VII [1]. Il se divise en cinq parties.

Dans la première partie, l'auteur énumère les causes de la décadence de Sèvres.

Il indique dans la seconde quels seraient les moyens d'y remédier.

La troisième partie signale les divers perfectionnements qui doivent être tentés dans la fabrication.

La quatrième envisage les ressources qui pourraient permettre

[1] Inscrit le 7 vendémiaire au bureau des Arts dans le cinquième registre, n° 539; nous l'avons retrouvé aux Archives nationales, au milieu de pièces ayant trait à un tout autre sujet.

à la manufacture de se rendre indépendante du Gouvernement.

Enfin la cinquième résume les autres parties, et l'auteur insiste sur les avantages qu'il y aurait à tirer de la porcelaine dans la décoration des édifices, et sur les encouragements qui doivent être accordés par la République à cette industrie nationale.

A l'époque où Jullien écrivait ces lignes, c'est-à-dire en 1798, la manufacture de Sèvres venait de traverser une série d'épreuves qui pouvaient bien être de nature à paralyser son existence.

La Révolution, en lui enlevant subitement les priviléges dont elle avait joui jusque-là, contribua puissamment au développement des autres fabriques de porcelaine, devenues alors ses rivales.

Aussi, ne se sentant plus suffisamment protégée, devait-elle soutenir difficilement la lutte avec l'industrie privée; de là cette cause de décadence momentanée, qui nous est signalée tout d'abord dans le mémoire de Jullien.

Mais avant de commencer à faire l'analyse des diverses parties de ce travail, il ne nous paraît pas inutile de dire quelques mots des priviléges dont jouissait anciennement la manufacture de Sèvres. La plupart des arrêts du conseil d'État rendus en sa faveur restreignaient la liberté des autres établissements, à part peut-être ceux de Chantilly, de Mennecy et de Sceaux, qui semblaient jouir tacitement de certains droits acquis par leur ancienneté; il était défendu aux autres usines d'employer plusieurs couleurs dans la décoration des porcelaines, et d'exécuter des ornements ou des figures en ronde bosse.

Leurs directeurs devaient également s'abstenir de l'emploi de l'or pour l'incrustation et les bordures, et s'en tenir uniquement au camaïeu comme décor.

C'est là ce qui explique la rareté des pièces polychromes dans les porcelaines primitives, la plupart étant seulement décorées en bleu, pour le motif énoncé ci-dessus.

L'arrêt du 16 mai 1784, en confirmant les précédents, enjoignait également aux manufactures de porcelaines, celles de Sceaux et de Chantilly exceptées, de se retirer à quinze lieues au moins de Paris, et dans tout autre lieu que les villes capitales des provinces.

Plus tard, pour assurer d'une manière plus certaine l'approvi-

sionnement du bois de la manufacture de Sèvres, on alla même jusqu'à défendre aux autres usines de brûler une quantité de cordes plus considérable que la part accordée à chacune d'elles, les obligeant également à n'avoir qu'un seul four chauffé par ce combustible, et à se servir de charbon pour les autres.

En mettant ainsi des entraves dans le développement des fabriques de porcelaine, le but devait être de les empêcher de se soutenir.

Aussi la protection qu'elles avaient été chercher, pour la plupart, auprès des plus grands personnages de l'époque, les d'Artois, les d'Angoulême, les Penthièvre, etc., n'était-elle souvent en réalité qu'illusoire.

Il est vrai qu'elles enfreignaient bien un peu, de temps à autre, la rigueur des arrêts; mais les ordonnances de police, accompagnées souvent d'amendes et de saisies, étaient là pour les faire rentrer dans l'ordre.

On sait quelles énormes subventions furent accordées à la manufacture de Sèvres, et quelles influences féminines aidèrent puissamment à ses développements.

En plus des secours dus au gouvernement, des ventes de porcelaines étaient faites chaque année dans le palais de Versailles; l'exposition des plus beaux objets de Sèvres avait lieu de Noël à l'Épiphanie. Cette coutume persista de 1754 à 1790. Les grands seigneurs, les courtisans et les ambassadeurs payaient alors ces objets des prix fort élevés, vu l'époque, autant pour satisfaire au caprice de la mode que pour complaire au souverain, qui poussait lui-même aux achats.

Cet état de choses disparaissant, la manufacture de Sèvres devait voir chaque jour diminuer le chiffre de ses recettes. Quant aux établissements, ne trouvant plus d'entraves dans leur fabrication, ils augmentaient en importance, et pour la qualité de leurs produits, arrivaient quelquefois à égaler ceux de Sèvres.

La situation de cette dernière devenait donc de plus en plus difficile.

Maintenant arrivons à l'analyse du mémoire de Jullien.

Dans la première partie, l'auteur énumère les principales causes de la décadence de Sèvres.

Il signale d'abord le peu de valeur des employés supérieurs, qui ne possèdent pas toutes les connaissances nécessaires relatives à leurs fonctions.

A l'époque où Jullien écrivait ce mémoire, c'est-à-dire en 1798, la fabrication de la pâte tendre avait presque complétement disparu de la manufacture, pour faire place à la porcelaine réelle ou dure, que le chimiste Millot avait, sinon introduite à Sèvres, comme l'auteur le prétend, du moins assez perfectionnée. Ce fut en effet le chimiste Macquer qui dota l'établissement de cette matière. Sans vouloir diminuer le mérite de ce savant distingué, nous dirons cependant qu'avant lui, en France, les Hannong, le comte de Brancas Lauraguais et Guettard avaient entrepris des essais en ce genre, qui avaient assez bien réussi; mais, à la suite d'un voyage que Macquer fit à Saint-Yrieix, il lut un mémoire à l'Académie des sciences, en 1769, sur la porcelaine dure, et présenta à l'appui des pièces fort bien venues, fabriquées par lui.

Jullien entre ensuite dans les détails de la fabrication.

Ses critiques portent d'abord sur la construction du four, qui brûle beaucoup trop de combustible, tout en occasionnant un assez grand nombre de pièces mal réussies à la cuisson.

Le corps ou mie de la porcelaine présente, paraît-il, moins de blancheur qu'autrefois, et son travail au tour, au moulage et au garnissage, est plus long et plus difficile.

La couverte est trop dure et ne s'assimile pas complétement avec les couleurs, ce qui augmente les difficultés pour les peintres.

L'auteur se plaint en outre que l'on n'ait pas conservé deux employés habiles, Després et Lecointe, qui possédaient toutes les connaissances relatives à leur partie. Lecointe fabrique des couleurs qu'il vend aux autres manufactures ainsi qu'aux ouvriers en chambre.

Quant à Despés, anciennement répareur de première classe à Sèvres, il a fondé une fabrique de camées, qui ne le cède en rien (dit l'auteur) à ceux qui se font en Angleterre, dont les prix sont plus élevés.

Il est sans doute question ici de ces petits bas-reliefs en biscuit, modelés en blanc sur fond de couleur, dont l'invention revient au céramiste Wedgwood; ils étaient connus sous le nom de *Queen's Ware*, à cause de la protection accordée par la Reine à l'usine qui

es fabriquait. Il en a été fait également de semblables à Sèvres, ainsi que dans la manufacture de Buen-Retiro en Espagne. Nous avons même visité une petite pièce du pavillon de Charles IV à l'Escurial, qui est entièrement décorée de ces petits bas-reliefs [1].

La fabrique de Després était située à Paris, rue de Lancry.

Dans la deuxième partie de son mémoire, l'auteur recherche les moyens de remédier à cette décadence momentanée de Sèvres. Ils consistent d'abord, pour lui, dans le choix d'hommes compétents qui soient sortis des écoles où ils auront été à même de donner des preuves de leur savoir.

Il signale en outre l'économie qui résulterait pour Sèvres de posséder une carrière d'exploitation de terres propres à fabriquer la porcelaine, comme cela existe dans les autres manufactures. Jullien insiste également sur le triage de ces terres et sur leur préparation. Il indique les parties de fer dont elles sont chargées comme étant la cause des taches brunes qui surviennent sur les objets à la cuisson.

La manufacture, possédant un moulin, éviterait ces divers inconvénients en travaillant ses terres elle-même, au lieu de les acheter toutes préparées dans le commerce.

Une mention spéciale est faite également pour la conduite du four, un habile conducteur étant pour ainsi dire l'âme de la fabrication.

L'auteur s'occupe dans la troisième partie d'augmenter la vente des objets fabriqués, en améliorant leur nature.

Il passe alors en revue les ateliers de dorure, de peinture et de brunissage, qui lui permettent surtout de se rendre compte des ressources utilisables.

Les porcelaines doivent être divisées en plusieurs classes, les artistes appartenant eux-mêmes à diverses catégories. Naturellement les pièces les mieux réussies et les plus importantes seront confiées aux plus habiles, puisque ce sont eux qui maintiennent la réputation de la manufacture.

[1] (Céramique espagnole.) *Le Salon en porcelaine du palais royal de Madrid, et les porcelaines de Buen-Retiro*, page 24. Paris, Raphael Simon, 1879.

Quant aux autres artistes, ils devront être employés à la décoration des porcelaines de différents choix, qui leur seront attribuées suivant leur ordre de mérite, les pièces trop défectueuses étant laissées en blanc, et vendues telles quelles.

Dans la quatrième partie de son mémoire, l'auteur passe en revue les diverses ressources qui peuvent être utilisées pour rendre la manufacture indépendante du Gouvernement.

Il signale d'abord, comme étant d'une nécessité absolue, la recherche, l'élégance et la pureté des formes, qui doivent être avant tout perfectionnées. Il en est de même pour la composition des ornements et la préparation des couleurs. Il devient en outre indispensable à la manufacture d'avoir un magasin de vente à Paris pour exposer ses objets, au fur et à mesure qu'ils seront terminés.

L'auteur ne met pas en doute la célébrité dont jouit la manufacture de Sèvres; mais à cause de l'énorme quantité de porcelaines peintes, tant par les autres établissements que par les ouvriers qui travaillent en chambre, beaucoup de négociants hésitent à se rendre à Sèvres. D'abord cette manufacture ayant la réputation de vendre cher, ils craignent de trouver des prix plus élevés que ceux qu'ils peuvent atteindre. Ensuite ils n'ont pas la certitude d'y rencontrer des assortiments complets de ce qu'ils désirent.

Ils voudraient aussi profiter des mêmes crédits qui leur sont accordés ailleurs.

La cinquième partie du mémoire est le résumé des quatre autres.

Il importe surtout, dit l'auteur, de rendre la manufacture de Sèvres aussi prospère que sous ses premiers directeurs.

Pour lui donner toute l'extension désirable, Jullien considère qu'il serait nécessaire d'associer les employés entre eux, en formant un jury d'expertise chargé d'évaluer le prix à fixer pour chaque objet, en raison même de son importance. Le jury serait composé de cinq membres, qui devraient estimer la valeur des travaux de chaque ouvrier; ils lui décerneraient alors une prime, proportionnée au bénéfice que celui-ci aurait pu réaliser en travaillant pour son propre compte. Toute découverte profitant à la manufacture serait l'objet d'une récompense particulière.

En outre, trois nouveaux registres seraient créés. Le premier contiendrait un état détaillé des frais généraux de la fabrication; le second résumerait les produits de la vente; le troisième, enfin, fixerait la part du bénéfice à recueillir, en tenant compte des mauvais crédits et des risques à courir par des événements inattendus.

Le boni serait alors déversé entre l'administration et les ouvriers, proportionnellement au zèle que chacun aurait apporté à l'entreprise, par sa vigilance et son habileté au travail.

En invoquant la protection du Gouvernement pour cette industrie de la porcelaine, l'auteur énumère les divers établissements de cette nature qui ont été fondés en France depuis quelques années, et signale les avantages qu'ils procurent aux peintres et aux sculpteurs, ainsi qu'à tous ceux qui possèdent la pratique du dessin.

Il indique également le parti qu'il y aurait à tirer de la porcelaine dans l'ornementation des édifices.

Elle pourrait être susceptible, dit-il, de remplacer la mosaïque qui se fait en Italie, et servirait à la reproduction des tableaux des maîtres, qui se trouveraient ainsi transmis à la postérité la plus reculée, les couleurs fixées sur la porcelaine étant inaltérables.

L'auteur cite à ce sujet des copies exécutées par Leguay, Coste, Sauvage, Sallembier et d'autres élèves de l'Académie de peinture, qui, n'ayant pas une grande pratique des couleurs vitrifiables, ont pu obtenir néanmoins des résultats satisfaisants, comme il a été facile d'en juger par les œuvres qu'ils avaient envoyées à la dernière exposition de tableaux.

Ici s'arrête notre analyse rapide du mémoire de Jullien. L'étendue de ses développements ne nous a pas permis de faire la lecture à la Sorbonne.

On sent, en parcourant ce mémoire, que son auteur est animé des meilleures intentions; mais il ne sait pas toujours les exprimer avec toute la clarté désirable, et son style, pour être enthousiaste, est quelquefois emphatique et diffus. Il nous paraît revenir trop souvent sur les causes de la décadence momentanée de Sèvres, et nous trouvons de sa part quelque exagération dans l'importance qu'il accorde aux autres établissements, dont il considère les pro-

duits comme pouvant souvent rivaliser avec ceux de l'ancienne usine royale. Il est vrai que plusieurs de ces établissements durent profiter du concours de certains employés, dont les connaissances avaient été acquises lorsqu'ils appartenaient à la manufacture nationale.

L'auteur s'étend longuement sur les anciens administrateurs, Boileau, Parent, Régnier, etc., c'est-à-dire sur la période écoulée entre 1760 et 1792. Il signale les perfectionnements obtenus dans la fabrication de la porcelaine dure, dont la découverte fut une des préoccupations du siècle dernier.

En somme, le mémoire de Jullien dénote une réelle expérience acquise dans le métier qu'il avait pratiqué de bonne heure; mais on sent peut-être poindre à travers ses lignes le désir d'un homme qui ne serait sans doute pas fâché d'avoir voix délibérative au chapitre, surtout si cela pouvait le conduire à prendre en main la direction de l'usine dont il signale les défauts.

Nous relevons également çà et là quelques idées émises par lui, qui ne nous paraissent pas facilement réalisables. Ainsi le changement qu'il propose, de supprimer toute subvention accordée à la manufacture, eût été, croyons-nous, une tentative malheureuse, qui n'aurait fait qu'activer la décadence de Sèvres.

Au contraire, avec l'appui du Gouvernement, des essais et des perfectionnements de toutes sortes peuvent être tentés chaque année, en vue d'améliorer la qualité des produits. Les résultats obtenus servent alors d'expérience aux autres fabriques, qui reculeraient devant des recherches onéreuses, n'étant pas certaines d'obtenir le succès désirable.

L'idée d'association des employés entre eux ne nous paraît guère réalisable en présence d'œuvres artistiques dont l'estimation par les auteurs est toujours chose délicate, chacun d'eux étant naturellement enclin à s'attribuer une part de talent plus grande que celle de son confrère.

Il y a bien également ce magasin de vente à Paris demandé par Jullien comme devant en même temps servir à l'exposition des plus beaux objets de Sèvres. Nous eussions été volontiers tenté par cette innovation; mais les essais faits en ce genre par le gouvernement de Louis-Philippe n'ont pas donné, paraît-il, les résultats que l'on pouvait espérer.

Reste enfin la reproduction des tableaux par les procédés inaltérables de la peinture sur porcelaine [1].

La pratique du coulage de cette matière donne en effet la facilité d'obtenir des plaques d'une assez grande étendue sur lesquelles il est possible de fixer par le feu les couleurs qui s'altèrent de jour en jour sur certains chefs-d'œuvre de la peinture à l'huile.

Là nous touchons à une des phases de l'histoire de la manufacture de Sèvres, où ce genre de décoration s'est pratiqué dans toute sa perfection. Une année après l'apparition du mémoire de Jullien, c'est-à-dire en 1800, un homme aussi savant minéralogiste et géologue qu'habile céramiste, Alexandre Brongniart, succède au triumvirat composé de Salmon, d'Hetlinger et Mayer, qui dirigeaient alors la manufacture de Sèvres.

Brongniart sera cet administrateur habile que l'auteur du mémoire ambitionnait pour Sèvres.

Sachant combien la fabrication de la porcelaine tendre présentait de difficultés dans sa réussite régulière, à cause des diverses matières employées pour sa composition, il perfectionna le plus possible la porcelaine dure, dont le kaolin est la base principale. Sous l'habile direction de ce grand céramiste, les produits de la manufacture de Sèvres reprendront en peu de temps le rang artistique qu'ils avaient perdu en partie sous le Directoire, et deviendront aussi remarquables au point de vue de la fabrication que par leur décor.

Il suffit en effet de voir ces divers grands vases exposés au Louvre, pour se faire une idée des progrès accomplis par Brongniart.

Celui de ces vases dont le centre est orné d'une sculpture circulaire en biscuit se détachant sur un fond bleu uni, grand feu, est une pièce remarquable.

Il en est de même pour d'autres, de très-grandes dimensions, dont le style ne nous séduit pas, il est vrai, mais qui sont néanmoins des spécimens très-importants comme fabrication [2].

[1] Déjà ce genre de décoration avait été appliqué antérieurement, avec succès, par des artistes de la manufacture de Sèvres, Castel, Pithou jeune, Dodin et autres.

[2] L'un de ces vases a été peint par Béranger.

Si nous passons maintenant aux plaques de porcelaines décorées par les artistes de Sèvres, les résultats obtenus sont aussi complets.

La plupart de ces plaques de grandes dimensions sont des copies de tableaux des plus grands maîtres, dues au pinceau de Béranger, de Constantin, et de mesdames Ducluzeau et Jacotot, pour ne citer que les principaux artistes de cette époque qui se sont distingués dans ce genre de peinture.

Cependant, si nous consultions notre goût particulier, cette voie, au point de vue de l'art, ne serait pas notre idéal, la peinture sur porcelaine n'étant pas faite à notre avis pour lutter avec la peinture à l'huile. Nous la comprenons néanmoins pour assurer la reproduction de chefs-d'œuvre, qui, sans elle, seraient peut-être appelés à disparaître sans laisser de traces. Quant à la porcelaine dure, dont nous nous plaisons à reconnaître les qualités de solidité, elle nous fait cependant regretter les tons laiteux et transparents de la pâte tendre, et plusieurs de ces modèles charmants du dix-huitième siècle qui avaient été créés par Duplessis, Boizot, Clodion, Falconnet et autres.

Nous déplorerons également que Brongniart ait laissé disparaître la trace de certains procédés employés dans la fabrication de la porcelaine tendre. La composition en est bien connue, il est vrai ; mais ce qui manque actuellement pour sa complète réussite, c'est un tour de main qui, jusqu'ici, n'a pas encore été retrouvé. Aussi les quelques pièces en pâte tendre fabriquées sous le second empire n'ont-elles été obtenues qu'avec un reste d'ancienne pâte, que le savant et regretté directeur du musée de Sèvres M. Riocreux avait fait utiliser à titre d'essai [1].

Il importe néanmoins de constater ici que la réputation dont la manufacture de Sèvres a toujours joui dans le monde entier, est justement méritée, si l'on étudie les perfectionnements considérables qu'elle a apportés, à toutes les époques de son histoire, dans la composition de ses pâtes, dans ses divers procédés de fabrication, dans la recherche de ses modèles et de son décor, en un

[1] On fait encore actuellement de la porcelaine tendre à Tournay, mais elle n'est pas d'un blanc aussi laiteux que la teinte du vieux sèvres. Malgré cela, des contrefacteurs l'achètent, et la font décorer pour la vendre ensuite comme ancienne porcelaine de Sèvres.

mot, dans toutes les parties de cet art qui se nomme la céramique.

Maintenant, quant aux idées émises par Jullien, elles auront été en grande partie réalisées, car Alexandre Brongniart peut être considéré à juste titre comme le modèle des administrateurs, et l'industrie privée devra puiser longtemps encore des renseignements utiles dans les livres qu'il a laissés [1].

Déjà Bachelier avait, en 1781, par son mémoire présenté à d'Angiviller, indiqué les réformes qu'il jugeait nécessaire d'introduire dans la manufacture de Sèvres. Celui de Jullien, écrit près de vingt ans plus tard, complète les idées exprimées par l'ancien directeur, auquel Paris doit la fondation de son école gratuite de dessin.

Chacun de ces deux travaux, traités d'une manière différente par leurs auteurs, peut contribuer à nous faire mieux connaître une des phases de l'histoire de notre manufacture nationale ; c'est à ce titre que le mémoire inédit de Jullien nous a paru devoir être signalé.

En ouvrant cette séance, l'éminent Administrateur de la manufacture de Sèvres nous a fait part des réformes qu'il se propose d'introduire dans l'établissement confié à ses soins. Nous nous empressons d'applaudir à son idée patriotique et libérale, de faire de la manufacture nationale une école d'art et d'expériences scientifiques appliquées à la céramique, pouvant servir d'enseignement au pays tout entier.

Gaston Le Breton,
Directeur du Musée céramique de Rouen,
Correspondant du Comité.

[1] M. Salvetat les a réédités, en les accompagnant de ses savantes notes et additions.

XI

NOTE

SUR UN MANUSCRIT

DE LA BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE D'ALBI.

Parmi les manuscrits que possède la Bibliothéque publique de la ville d'Albi, celui qui est le plus recherché par les curieux est inscrit au catalogue imprimé sous le n° 77.

Ce n'est ni son antiquité, ni son importance historique qui le rendent précieux, car il n'est pas antérieur au quinzième siècle, et le texte a été imprimé à Rome en 1470 et à Venise en 1472.

Ce manuscrit est intitulé : *Strabonis de situ orbis geographia.* Il contient la traduction des dix-sept livres de la géographie de Strabon, traduction faite par Guarini de Vérone, sur l'ordre du pape Nicolas V, qui a été, par sa sollicitude pour la renaissance des lettres et des arts, par la protection constante dont il a entouré les savants et les artistes, et par la fondation de la Bibliothèque Vaticane, l'une des gloires du quinzième siècle.

On lit à la dernière page, en capitales de diverses couleurs :

STRABONIS DE SITV ORBIS TERRÆQUE DESCRIPTIONE
LIBER XVII ET VLTIMVS
A GVARINO VERONENSI IN LATINAM CONVERSVS LINGVAM
ABSOLVTVS EST
ANNO CHRISTI MCCCCLVIII TERTIO IDVS IVLIAS FERRARIÆ.

Il y a en tête de l'ouvrage deux préfaces du traducteur : l'une place l'œuvre de Guarini sous la protection du Pape ; l'autre est une espèce d'épître dédicatoire au roi René d'Anjou, et l'on croit que le manuscrit d'Albi est celui qui a été offert à ce prince.

Ce manuscrit, qui a dû être apporté à Albi par l'évêque Louis d'Amboise, frère du célèbre cardinal de ce nom, est écrit sur vélin de choix, en caractères ronds, avec rubriques marginales. Il a

389 feuillets. Les têtes de tous les chapitres sont, comme la note finale, en lettres de diverses couleurs. Il contient 21 lettres initiales, dessinées et peintes avec le plus grand soin ; mais les deux grandes miniatures qui le complètent le rendent surtout précieux.

Ces deux miniatures représentent, dans le plus pur goût italien, Guarini faisant hommage de son œuvre au sénateur romain Marcellus et au roi René. Dans la première, notre traducteur est debout devant le sénateur ; dans la seconde, il est à genoux devant le roi assis sur son trône. Les costumes des trois principaux personnages et ceux des assistants sont du quinzième siècle et de couleurs variées. Guarini, dont les cheveux sont blancs, a la tête nue ; il porte une tunique de drap d'or à broderies, avec des chausses rouges. Marcellus a une longue toge rouge avec épitoge violette ; il a la tête nue. René a la tête couverte d'une calotte noire et, pardessus, un feutre bas, entouré de fleurs de lys et à larges bords relevés ; il porte une tunique en drap d'or richement brodée ; ses chausses sont brunes ; ses souliers sont à la poulaine ; son trône est d'or, avec draperie rouge et coussin de même couleur. Sur le côté du siége du roi René, un bas-relief avec la légende *Clementiæ Augustæ* représente un lapin devant un lion.

Les figures de Guarini et de Marcellus peuvent être des portraits ; celui du roi René, qui est des plus intéressants, s'ajoute à ses meilleures représentations.

Guarini, né à Vérone en 1370, mourut en 1460. Il avait étudié le grec à Constantinople et fut le premier de sa nation qui ait donné des leçons de cette langue en Italie.

Émile Jolibois.

XII

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

AU QUATORZIÈME SIÈCLE,

D'APRÈS GUILLAUME DE MACHAUT.

Les musiciens du moyen âge possédaient un grand nombre d'instruments. Quelques-uns de ceux-ci ne nous sont connus que de nom, et sur d'autres nous n'avons que les données les plus contradictoires. Il reste donc bien des points obscurs dans l'histoire de la musique chez nos pères; mais en s'aidant des travaux d'éminents archéologues et de savants musicographes, en examinant sans parti pris certains textes, en contrôlant attentivement les renseignements des poëtes et des historiens du moyen âge, on pourrait, croyons-nous, déterminer d'une manière assez précise la nature et parfois même l'origine de divers instruments. Nous sentons toute la difficulté de cette tâche, et nous la jugeons au-dessus de nos forces; cependant nous avons cru pouvoir présenter ici le résultat des recherches auxquelles nous nous sommes livré sur deux passages de Guillaume de Machaut, dont l'un jusqu'à ces dernières années était resté manuscrit.

La Société de l'Orient latin, qui a pour but la publication de textes inédits ou rares relatifs à l'histoire et à la géographie de la Terre Sainte et des Croisades, a imprimé récemment la *Prise d'Alexandrie*, de Guillaume de Machaut (1). On ne connaissait jusqu'ici que d'assez courts fragments de cette chronique rimée, qui ne compte pas moins de 8,877 vers. Cet ouvrage est d'un mérite poétique médiocre, mais, par la valeur des renseignements historiques et des détails de mœurs qu'il renferme, il méritait d'être tiré de l'oubli.

Un passage de la *Prise d'Alexandrie* donne une importante énumération des instruments de musique en usage au milieu du quatorzième siècle, et nous nous proposons de l'étudier avec tous les développements qu'il comporte.

Guillaume de Machaut, musicien renommé de son vivant, poëte, chroniqueur, homme de cour et d'administration, a été l'objet d'études nombreuses. Tour à tour l'abbé Lebeuf (2), le comte de Caylus (3), l'abbé Rive (4), et, de nos jours, MM. Tarbé (5), Fétis (6) et Paulin Pâris (7), se sont occupés de sa vie et de ses œuvres. Bien des points restaient encore à élucider. M. le comte L. de Mas Latrie, le savant éditeur de la *Prise d'Alexandrie*, s'est efforcé de compléter la biographie du musicien chroniqueur, en se livrant à de nouvelles et patientes recherches dans les Archives nationales, tout en concluant lui-même à l'incertitude des données sur la date de sa naissance et sur sa famille. Ces détails, quel que soit leur intérêt, ne sont point ce qui nous préoccupe ici, et nous nous bornerons à rappeler que Guillaume de Machaut (8), né vraisemblablement en 1284, mourut en 1377, âgé d'environ quatre-vingt-douze ans; que, de très-bonne heure, il fut attaché comme valet de chambre à la maison du roi de France, Philippe le Bel; qu'il passa ensuite au service de Jean de Luxembourg, roi de Bohême, auprès duquel il resta trente années, jusqu'à la mort de ce prince, tué en 1346 à la bataille de Crécy, époque où le poëte se fixa définitivement auprès des princes de la maison de France.

On doit à Guillaume de Machaut plusieurs œuvres importantes : le *Confort d'ami*, le *Dit du Lyon*, le *Jugement du roi de Navarre*, le *Dit de la Fontaine amoureuse*, le *Livre du Voir-Dit*, enfin la *Prise d'Alexandrie*, son œuvre capitale, conçue et exécutée dans son ensemble sous l'empire d'un double sentiment, à savoir d'une admiration exagérée et continue pour le roi de Chypre, Pierre Ier de Lusignan, que ses voyages et ses brillantes expéditions contre les Infidèles avaient rendu célèbre en Europe, et de l'horreur qu'inspira son assassinat, surtout dans les pays où les circonstances qui précédèrent et accompagnèrent le meurtre de ce prince furent moins connues (9).

Quant aux compositions musicales de Guillaume de Machaut, elles consistent en motets français et latins, à deux ou trois voix, ballades à une seule ou deux parties, rondeaux, chansons badines, et en une messe à quatre parties, qui passe pour avoir été chantée au sacre de Charles V (10).

Avant d'arriver au passage de la *Prise d'Alexandrie* que nous

avons le dessein de commenter, il nous faut emprunter quelques détails au début de ce poëme.

Le roi de Chypre Hugues IV était mort le 10 octobre 1359 et avait eu pour successeur son fils aîné, Pierre Ier de Lusignan. A peine monté sur le trône, ce vaillant prince (11) porta la guerre en Arménie et s'empara du château de Gorghigos, occupé par les Turcs. Après quelques autres exploits, il partit de Chypre et se rendit en Europe pour provoquer une croisade. A Avignon, il rencontra le roi de France et le cardinal Talleyrand de Périgord, auxquels il persuada de prendre la croix (12); mais Jean le Bon et le cardinal moururent peu de temps après, et Pierre de Lusignan se vit contraint d'aller solliciter des secours ailleurs. Cependant, avant de quitter la France, il put, au sacre de Charles V, auquel il assista, recruter un certain nombre d'adhérents à ses projets.

Si les promesses faites au jeune roi de Chypre furent peu suivies d'exécution, en revanche, sa belle prestance sous les armes, sa bravoure et son habileté dans les tournois, lui valurent en Flandre, en Angleterre, en Allemagne, en Bohême, une réception enthousiaste de la part des souverains et des barons de ces pays.

Lorsque Pierre de Lusignan parcourut l'Allemagne, l'empereur Charles IV, qui résidait alors à Prague, se rendit au-devant de lui à plus d'une demi-journée de la ville, avec une suite de vingt mille personnes, chevaliers, prêtres, religieux, bourgeois et manants. Le monarque accueillit le roi de Chypre avec les démonstrations de la joie la plus vive, et jamais, au dire de Machaut, réception plus brillante n'avait été faite à un prince depuis le temps où saint Louis était revenu de son expédition d'outre-mer (13). Pierre Ier fut conduit dans le palais impérial, où l'attendaient des fêtes brillantes. Avant le repas, que devait suivre une conférence entre les deux souverains, les musiciens de l'Empereur donnèrent un concert en l'honneur de l'hôte royal de leur maître. Ici laissons la parole à notre chroniqueur :

Là avoit de tous instrumens.
Et s'aucuns me disoit : « Tu mens »,
Je vous diray les propres noms
Qu'il avoient et les seurnoms,
Au meins ceuls dont j'ay congnoissance,
Se faire le puis sans ventance.

Et de tous instrumens le roy
Diray premiers, si com je croy.
Orgues, vielles, micanons,
Rubebes et psalterions,
Leüs, moraches et guiternes
Dont on joue par ces tavernes,
Cymbales, citoles, naqnaires,
Et de flaios plus de X. paires,
C'est à dire de XX. manieres,
Tant des fortes com des legieres,
Cors sarrasinois et doussaines,
Tabours, flaüstes traverseinnes,
Demi doussainnes et flaüstes,
Dont droit joues quant tu flaüstes,
Trompes, buisines et trompettes,
Guigues, rotes, harpes, chevrettes,
Cornemuses et chalemelles,
Muses d'Aussay, riches et belles,
Et les fretiaus, et monocorde,
Qui à tous instrumens s'acorde,
Muse de blé qu'on prend en terre,
Trepié, l'eschaquier d'Engleterre,
Chifonie, flaios de saus.
Et si avoit plusieurs consaus
D'armes, d'amour et de sa gent,
Qui estoient courtois et gent.
Mais toutes les cloches sonnoient,
Qui si tres grant noise menoient,
Que c'estoit une grant merveille.
Li roys de ce moult se merveille,
Et dit qu'onques mais en sa vie
Ne vit si tres grant melodie (14).

Guillaume de Machaut nous a-t-il décrit d'une manière très-exacte la fête donnée au roi de Chypre? Nous ne le pensons pas; mais le poëte, en laissant courir sa verve facile, a profité de l'occasion qui s'offrait d'étaler longuement son érudition musicale. A ce titre, les trente-sept vers que nous venons de citer sont des plus précieux pour les archéologues et les musiciens, car ils donnent une énumération d'instruments en usage au milieu du quatorzième siècle. Toutefois la liste n'en est pas complète, puisque dans une autre œuvre de Machaut, *le Temps pastour* (15), se trouve le passage suivant, où d'autres instruments de musique sont indiqués :

Mais qui véist aprés mangier
Venir menestreux sans dangier (16),

Pignez et mis en pure corps.
Là furent meints divers accors,
Car je vis là tout en un cerne (17)
Viole, rubebe, guiterne,
L'enmorache, le micamon,
Citole et le psaltérion,
Harpes, tabours, trompes, nacaires,
Orgues, cornes plus de dix paires,
Cornemuses, flajos et chevrettes,
Douceines, simbales, clochettes,
Tymbre, la flaüste brehaingne
Et le grant cornet d'Allemaingne,
Flaios de saus, fistule, pipe,
Muse d'Aussay, trompe petite,
Buisine, èles, monocorde
Où il n'a qu'une seule corde,
Et muse de blet, tout ensamble;
Et certainement il me samble
Qu'onques mais tele melodie
Ne fut onques véue ne oye.
Car chascuns d'eus selonc l'acort
De son instrument sans descort,
Viole, guiterne, citole,
Harpe, trompe, corne, flajole,
Pipe, souffle, muse, naquaire,
Taboure, et quanque on puet faire,
De dois, de pennes et de l'archet,
Ois et vis en ce parchet (18).

Nous allons examiner l'un après l'autre les instruments de musique mentionnés par le poëte, et qui se divisent naturellement en instruments à vent, instruments à cordes et instruments à percussion.

INSTRUMENTS A VENT.

Dans les deux passages que nous étudions, Guillaume de Machaut énumère vingt-deux instruments à vent.

1° La *buisine* ou trompette (19). La *buisine* ou le *buccin* est sans doute un des premiers instruments à vent qui aient été inventés. Il tire son nom du *buccinus*, grosse coquille à laquelle on faisait dans la partie inférieure, qui est pointue, un trou pour sonner. Telle était la conque marine que les poëtes donnent aux Tritons. Les rabbins prétendent que le premier buccin fut une des cornes

du bélier qu'Abraham immola à Dieu au lieu d'Isaac. Quoi qu'il en soit de ces illustres origines, la buccine devint une espèce de trompe en airain à laquelle on donna par la suite une forme circulaire, et qui se terminait souvent par un pavillon, lequel remontait au-dessus de la tête du musicien (20). Les buisines du quatorzième siècle avaient probablement cette forme et étaient en métal. Ces instruments avaient une sonorité d'une grande portée (21).

2° La *trompe* et la petite *trompe*. Au moyen âge, la trompe était une trompette longue, le *strombos* des Grecs.

3° La *trompette*. C'était alors un diminutif de la trompe. Les anciens connaissaient une grande variété de trompettes ayant des formes très-différentes et, par conséquent, des qualités de son très-diverses (22).

4° Le *grand cornet d'Allemagne*. Machaut est le seul auteur qui parle de cet instrument. « Je présume, dit Roquefort, que c'étoit une longue trompette, au bout de laquelle on appendoit un petit drapeau (23). » Peut-être était-ce simplement une corne de grande dimension.

5° La *corne*. Il y en avait de nombreuses espèces, puisque le poëte dit, dans le *Temps pastour :*

. . . . . .cornes plus de dix paires.

A moins que les musiciens n'employassent ces instruments par masses, afin d'obtenir une sonorité plus considérable.

On en distinguait deux variétés principales : la première était formée d'une corne de bœuf sauvage et s'appelait *cornet*, quand elle était en corne de bouc (24). La seconde était en bois, en ivoire ou en métal, et prenait le nom de *cor*, lorsque la corne était petite, ou celui d'*olifant*, lorsqu'elle était en ivoire (25). En général, le cor était en laiton de forme très-recourbée, le pavillon étant ramené par-dessus l'épaule du musicien, ce qui en faisait une buisine de petite dimension.

6° Le *cor sarrasinois*. Cette variété de cor est assez difficile à déterminer. Roquefort cite un passage du *Roman de la Rose* qui prouve que cet instrument servait pour la musique de danse :

Si ot maintes armonies (instruments)
Tabours et cors sarrasinois.
Entre eux mainent grand tabarois,
Li uns trement, li autres saillent.

Et il ajoute : « Peut-être ces *cors sarrasinois*, sur lesquels les auteurs ne nous ont laissé aucun renseignement, étoient-ils d'un genre différent : j'ai même lu quelque part que ce pourroit être l'espèce de petite flûte à bec, connue sous le nom de *galoubet* (26). » Nous ne pouvons accepter cette assertion de Roquefort, à moins, ce qui est bien douteux, qu'il n'en ait été du nom de cor sarrasinois comme de celui de cor anglais appliqué, on ne sait guère pourquoi, à une variété de hautbois. Le cor sarrasinois était surtout un instrument de guerre, et Joinville se plaint du tapage que les ménestriers faisaient avec cet instrument près de la tente du roi saint Louis (27).

D'après un autre passage de la *Prise d'Alexandrie*, le cor sarrasinois était aussi employé comme porte-voix. Il semble difficile d'admettre que, dans ce cas, l'instrument eût une forme recourbée (28).

7° La *chalemelle*. Le buccin, formé primitivement d'une conque marine, comme nous l'avons déjà dit, et le chalumeau sont selon toute probabilité les plus anciens des instruments à vent. A l'origine, le chalumeau ne se composait que d'un fragment de roseau percé de trous ; celui du moyen âge devait être en bois (29).

8° Le *flageol* (30). Machaut distingue les *flaios* et les *flaios de saus*. Ces instruments, d'où sont dérivés les flageolets modernes (31), n'étaient en réalité que des sifflets, le plus souvent en bois de saule. Ils se jouaient tous de la main gauche, tandis que la droite marquait le rhythme sur un tambour ou des cymbales.

9° Le *frestel* (32), instrument de la famille des *flaios* et composé de sept tuyaux inégaux dont la grandeur allait en diminuant. Du temps de La Borde (33), on le connaissait sous le nom de *flûte* ou de *sifflet des chaudronniers*. Le frestel est la *syrinx* des Latins et notre *flûte de Pan*. Au moyen âge et jusqu'au dix-septième siècle, on en faisait en métal ; mais il est probable que les *fretiaus*, dont parle Guillaume de Machaut, étaient en bois ou en roseau.

10° Les *èles*. Dans le *Temps pastour*, notre musicien cite l'*èle*, à propos duquel Roquefort se borne à dire : « Je n'ai rien trouvé qui

m'indique ce que pouvoit être cet instrument. Je soupçonnerois que, par ce nom, Machaut a voulu désigner le *frestel*, le sifflet de cordonnier de nos jours ou la syrinx des anciens. Ce qui me le fait supposer, c'est la figure de l'instrument, ce nom d'*èles* (ailes), et la faveur dont jouissoit le *frestel*, dont le nom a été omis par le poëte (34). » Mais Machaut n'a point omis les *fretiaus* dans la *Prise d'Alexandrie*, et il nous semble qu'il a également cité les *elles* ou *èles* dans le même poëme, et que pour le vers 1064 :

Et les fretiaus et monocorde,

M. de Mas Latrie eut dû adopter la leçon :

Elles, fretiaus et monocorde,

donnée par le manuscrit 9221 de la Bibliothèque nationale et par le manuscrit appartenant à M. le marquis de Vogüé. Si *èle* n'est pas, comme le suppose Roquefort, un synonyme absolu de *frestel*, on peut du moins admettre que ces deux instruments appartenaient à la même famille.

11° La *fistule*, variété du flageol ou du chalumeau (35). La *fistula* des anciens, et sans doute aussi celle du moyen âge, était faite de tuyaux de paille de blé.

12°, 13° et 14° Les *flûtes*. Guillaume de Machaut parle des *flaüstes*, des *flaüstes traverseinnes* et de la *flaüste brehaingne*.

Les *flaüstes*,

Dont droit joues quant tu flaustes,

sont nos anciennes flûtes à bec.

Les *flaüstes traverseinnes*, ou flûtes traversières, étaient connues dès l'antiquité, puisque les auteurs classiques parlent de flûtes obliques ou allant de droite à gauche (36).

Quant à la *flaüste brehaingne*, c'était une petite flûte de Bohême, que Machaut est le seul à signaler, mais qu'il devait bien connaître, puisqu'il avait passé une partie notable de sa vie dans ce royaume, auprès de Jean de Luxembourg. Roquefort dit, sans expliquer sur quoi il appuie son assertion, que c'était probablement une flûte champêtre (37).

15° et 16° Les *doussaines* et *demi-doussaines*. La *douçaine* (38),

doucine ou *dulcian* (39), ou flûte douce à bec, était une espèce de hautbois (40). Plus tard, le nom de *doucine* a été donné à une variété de trompette (41).

17° La *pipe*, instrument de musique champêtre, grand chalumeau (42). On a aussi appelé pipe une sorte de musette ou de cornemuse.

18° et 19° La *muse d'Aussay* et la *muse de blé*. Guillaume de Machaut parle des

> Muses d'Aussay, riches et belles,

et de la

> Muse de blé, qu'on prend en terre.

Muse a été le nom donné pendant tout le moyen âge à l'instrument que les musiciens modernes appellent *musette* (43). On confond souvent la musette avec la cornemuse, quoique la première soit d'une construction plus soignée et plus délicate, et ait une incontestable supériorité au point de vue de la justesse et de la douceur des sons. On sait que la musette a conservé longtemps une grande vogue (44).

Les épithètes de « riches et belles », que Machaut donne aux muses d'Aussay, prouvent que ces muses étaient fabriquées avec soin; mais il est très-difficile d'expliquer le mot *Aussay*. « On appeloit *Aussay* le pays d'Auxois; peut-être cet instrument étoit-il particulier à cette contrée », dit Roquefort (45), qui ailleurs interprète Aussay par Alsace (46). On peut supposer avec vraisemblance que notre poète, né en Champagne, non loin de l'Auxois, a voulu parler d'une variété d'instrument spéciale à ce pays.

20° La *cornemuse*. Cet instrument, que les Romains nommaient *tibia utricularis* (flûte à outre), était d'un usage très-répandu. On trouve la cornemuse dans les temps les plus reculés chez les Mysiens, chez les Celtes et chez les Scandinaves. Dans la principauté de Galles et le pays de Cornouailles, elle se nommait *flaios*. Dès le huitième siècle, c'était l'instrument de guerre national des clans irlandais et écossais, et, de nos jours encore, le *bag-pipe* est employé dans les régiments de l'armée du Royaume-Uni qui se recrutent dans les *Highlands* (47).

Dans un manuscrit de Lancelot du Lac, écrit vers 1320 (Bibl.

nat., 2e vol.), la cornemuse est déjà garnie du bourdon, et sa flûte est percée de sept trous.

Le mot cornemuse n'est pas très-ancien ; il n'apparaît pas avant le quatorzième siècle (48). M. Viollet-Leduc pense, et cette opinion nous semble devoir être adoptée, que le nom de cornemuse ne fut peut-être donné à la musette ou muse qu'après l'adjonction du bourdon, qui n'est qu'un cornet, et il cite à ce propos le passage suivant du *Dictionnaire des rues de Paris :*

> En la rue du Marmouset
> Trouvai un homme qui mu fet
> Une muse corne bellourde (49).

21° La *chevrette.* Machaut distingue la cornemuse de la chevrette, et, comme nous l'avons dit, cette distinction semble dater du quatorzième siècle, c'est-à-dire du temps même où vivait notre poëte.

Le nom de chevrette (50) s'appliquait jadis aux cornemuses et aux musettes, parce qu'on employait la peau de chèvre pour confectionner le sac adapté au chalumeau (51). « Les cornemuses figurées dans les manuscrits et les sculptures antérieurement au quatorzième siècle, dit M. Viollet-Leduc, ne sont que de grosses chevrettes, composées d'une peau de bouc, d'une pipe et d'une grande flûte avec anche. La jolie statue du cornemuseur qui décore la façade de la maison des *Musiciens* à Reims nous montre un de ces instruments tels qu'ils étaient usités au treizième siècle. Ce n'est qu'une grosse chevrette garnie d'une pipe et d'une flûte plate percée de trous. La flûte, terminée par une tête d'animal en guise de pavillon, s'emmanche dans une autre tête de bête attachée au col de la peau de bouc. Le corps de la flûte possède un renfort du côté de la main droite, dont nous ne comprenons pas l'usage (52). »

Les anciennes chevrettes, auxquelles on se plaisait souvent à donner des formes grotesques, sont le *bedon* (53) ou la *loure* de nos provinces; on les connaît encore sous le nom de *chèvre, chiévre, chiovre,* dans le Gâtinais, la Bourgogne et le Limousin.

22° L'*orgue.* Cet instrument, dont la *tibia utricularis* (cornemuse) ou la *syrinx* (flûte de Pan) ont sans doute donné l'idée, était connu des anciens. Vitruve, Pétrone, Tertullien, Claudien,

Suétone et Sidoine Apollinaire nous ont laissé de précieux renseignements sur l'orgue primitif, c'est-à-dire sur l'orgue hydraulique, dont les soufflets se remuaient par la force de l'eau. Quant à l'orgue pneumatique, qui devait détrôner celui-ci, son usage était déjà assez répandu au quatrième siècle de notre ère; il resta cependant ignoré des peuples occidentaux jusqu'au huitième siècle, époque où l'empereur Constantin Copronyme envoya un orgue à Pépin le Bref.

Nous ne nous étendrons pas ici sur les orgues, qui ont été l'objet de savantes recherches, après lesquelles il reste peu à dire (54). Nous nous bornerons à rappeler seulement que le moyen âge connaissait, en outre des orgues stables semblables aux nôtres comme disposition, les orgues à main qui se trouvent en France, sur les monuments figurés, à partir du dixième siècle. « Ces instruments, dit M. Viollet-Leduc, se composent d'un coffre sur lequel sont plantés les tuyaux, d'un petit clavier et d'un soufflet; on jouait sur le clavier de la main droite, et de la gauche on faisait mouvoir le soufflet en tenant le coffre appuyé sur le bras et contre la poitrine... Pendant les treizième et quatorzième siècles, ces petits jeux d'orgues diffèrent assez peu dans la forme, et le nombre des tuyaux est variable... Leurs tuyaux sont toujours indiqués comme étant fabriqués de métal.

« Ces orgues de main étaient fort prisées dans les fêtes civiles, car il ne paraît guère qu'on les ait admises dans les églises, où l'on se servait de grandes orgues pneumatiques :

Orgues i r'a bien maniables,
A une sole main portables,
Où il meismes soufle et touche.
Et chante avec à plaine bouche
Motés, ou treble ou teneure (55).

« Les orgues de main accompagnaient donc au besoin la voix de la personne qui touchait l'instrument (56). »

Les orgues qui, au dire de Machaut, figurèrent dans les fêtes données à Prague en l'honneur du roi de Chypre, étaient évidemment des orgues à main, et les *orguettes,* citées par Jean Molinet (57), des instruments de même nature et de petite dimension.

INSTRUMENTS A CORDES.

Les instruments à cordes cités par Guillaume de Machaut sont au nombre de treize, et comprennent des instruments à cordes pincées ou frappées et des instruments à cordes frottées.

1° La *harpe*. L'antiquité de cet instrument est attestée par sa présence sur les monuments de l'ancienne Égypte (58). Les Grecs, qui possédaient la cithare, ne semblent pas cependant avoir fait usage de la harpe; du moins on n'en trouve pas de représentation dans leurs sculptures ni de descriptions dans leurs écrits. Cela paraît d'autant plus étonnant, comme le fait remarquer M. de Coussemaker, qu'ils passent pour avoir puisé chez les Égyptiens les principes des sciences et des arts (59).

La harpe fit son apparition en Occident avec l'invasion des peuples du Nord (60). Le prince-abbé de Saint-Blaise, Martin Gerbert (61), a tiré d'un manuscrit du neuvième siècle, appartenant à son monastère, le dessin d'une harpe. C'est la représentation la plus ancienne qui nous soit parvenue de cet instrument. « Cet instrument, dit M. de Coussemaker, monté de douze cordes et percé de deux ouïes, est remarquable par la simplicité et l'élégance de sa forme. Les mots « cythara Anglica », écrits dans le manuscrit, au-dessus de cette harpe, indiquent qu'elle était, vers le neuvième siècle, un des instruments favoris des peuples bretons, soit qu'ils l'eussent adoptée des Saxons, soit qu'ils en fussent déjà en possession auparavant (62). »

Au treizième siècle, la harpe était en général de petite dimension et souvent jouée debout. Dans ce cas, elle était suspendue au cou du musicien, et la colonne dont elle était munie était courbée, ce qui donnait plus d'aisance aux mains du musicien. C'était à cette époque l'instrument de prédilection des jongleurs.

La forme des harpes fut à peu près la même pendant le cours des quatorzième et quinzième siècles. Laissée dans l'oubli pendant près de deux cents ans, la harpe reprit une nouvelle vogue et reçut alors des perfectionnements importants; mais la mode devait l'abandonner de nouveau au milieu de notre siècle.

2° La *citole*. M. Viollet-Leduc (63) dit n'avoir pu réunir de

documents précis sur la forme des citoles; cependant l'éminent archéologue a écrit un article assez complet sur la cithare, et tous les lexicographes et les musicologues s'accordent à reconnaître que la citole est une espèce de cithare, si tant est que les deux termes ne soient pas absolument synonymes (64).

La cithare antique était un instrument à six cordes métalliques que l'on pinçait avec les doigts ou que l'on frappait d'un plectre. Durant les premiers siècles du moyen âge, la cithare était confondue avec la *rote*, dont nous allons bientôt parler. Tout en reconnaissant qu'à cette époque les deux mots *cithare* et *rote* sont identiques, M. Fétis a parfaitement établi que la cithare ne peut être confondue avec le *crouth*, instrument à archet, ni avec la *ciphonie* ou *syphonie*, instrument à frottement (65). Au huitième siècle, en effet, la cithare était connue sous le nom de rote; cela résulte d'un passage de saint Boniface, évêque de Mayence, mort en 755 : « Je me réjouis, dit-il, d'avoir un cithariste qui puisse jouer de la cithare que nous nommons *rotta*, parce qu'il possède cet instrument (66). »

3° La *rote*. Comme nous venons de le dire, la *rote* était au moyen âge la même chose que la cithare; son nom lui venait sans doute de ce qu'elle avait une forme ronde ou arrondie. Roquefort la confond avec la *viole* ou *vièle* (67).

4° Le *psaltérion*. Chez les anciens, c'était un instrument garni de plusieurs cordes que l'on pinçait ou que l'on touchait avec le plectre. L'étymologie de psaltérion est le grec ψάλλειν, pincer, ce qui prouve que, dans le principe, on jouait de cet instrument en pinçant les cordes. Le plectre, en grec πλῆκτρον, de πλήσσειν, *frapper*, ne fut inventé que postérieurement; c'était en général une petite verge d'ivoire avec laquelle on frappait les cordes du psaltérion et d'autres instruments de même famille Plus tard, le plectre fut remplacé par une plume dont les musiciens se servaient pour attaquer les cordes. Tel est le principe de l'épinette, et telle était sans doute la manière de jouer du psaltérion, au moyen âge, du temps de Guillaume de Machaut.

On a souvent confondu le psaltérion avec la cithare. La différence essentielle entre ces deux instruments était celle-ci : la cithare n'était qu'un jeu de cordes montées sur un châssis, avec ou sans corps sonore sur l'une des faces de ce châssis, s'il était carré, ou

à sa partie supérieure, s'il était triangulaire, et peut-être à l'extrémité inférieure, s'il était circulaire; c'est probablement cette dernière forme adoptée pour la cithare à partir du huitième siècle qui lui avait fait donner le nom de *rotta*. Le psaltérion, au contraire, se composait d'une caisse sonore carrée ou triangulaire, sur laquelle était collée une table d'harmonie en sapin et généralement munie d'ouïes. Sur cette table étaient tendues, à l'aide de chevilles, un certain nombre de cordes de métal ou de boyau, parfois doubles, et accordées de manière à rendre les diverses notes de la gamme.

M. E. de Coussemaker a écrit une excellente monographie du psaltérion, à laquelle nous empruntons les détails suivants :

« Le psalterium carré était monté de dix cordes tendues verticalement. Le corps sonore, qui d'après saint Augustin et Isidore de Séville était en bois, en airain suivant saint Basile et Eusèbe, se trouvait en haut, comme chez les anciens. On touchait les cordes avec la main droite, et l'on soutenait l'instrument de la gauche.

« Le psalterium carré se jouait de deux manières. Dans l'une, il se posait sur les genoux de l'exécutant, comme dans le manuscrit d'Angers et dans le n° 1118, fonds latin de la Bibliothèque royale de Paris. Le dessin de ce manuscrit est remarquable par le prolongement du corps sonore que le musicien appuie sur son épaule. Il serait difficile de dire si ce prolongement était creux et formait suite au corps sonore. Ce corps et ce prolongement sont peints en vert dans le manuscrit. Il est à présumer que cette couleur indique qu'ils étaient en airain; mais on ne saurait l'affirmer.

« Dans l'autre manière, le psalterium carré se plaçait sur une espèce de piédestal creux, comme dans la figure tirée d'un manuscrit du neuvième siècle de la Bibliothèque de Boulogne-sur-Mer.

« Dans les manuscrits datant du neuvième au onzième siècle, David est figuré jouant presque toujours du psalterium carré, « *in modum clypei* », tandis qu'à partir du douzième siècle, c'est principalement la harpe qu'on voit entre les mains du chantre des Psaumes. Ce qui semble indiquer que le psalterium était considéré alors comme l'instrument le plus noble et le plus convenable aux louanges de Dieu.

« Le psalterium triangulaire, ou en forme de delta (Δ), était

semblable à la cythare barbare. Suivant Isidore de Séville, il était appelé *canticum*. Ses cordes étaient posées perpendiculairement au côté du triangle qui formait le corps sonore; le nombre n'en semble pas avoir été déterminé. L'exécutant touchait l'instrument avec les doigts et le tenait par l'angle opposé au corps sonore. L'abbé Gerbert a reproduit la figure d'un psalterium triangulaire qui offre peu de différence dans sa forme avec la cithare du manuscrit de Saint-Blaise (neuvième siècle).

« Ce sont sans doute les rapports de cet instrument avec la harpe qui le firent tomber en désuétude. Le nom de psalterium ou psaltérion fut conservé; il fut donné plus tard à un instrument à cordes qui avait de l'analogie avec celui-ci, mais qui avait encore plus de ressemblance avec le nable (68). »

Chez les modernes, le psaltérion est un instrument triangulaire à treize cordes, les unes d'acier, les autres de laiton, qu'on touche avec une petite verge de fer ou un petit bâton recourbé.

5° Le *luth*. Cet instrument avait été emprunté aux Mores d'Espagne (69) par les Occidentaux. Il a été en usage jusqu'au milieu du dernier siècle, et son emploi était si répandu que le nom de luthier a été donné par extension à tous les fabricants d'instruments à cordes.

Le luth était un instrument à cordes pincées et a été le type d'une foule d'instruments à cordes de boyau aujourd'hui abandonnés (70).

6° Le *monocorde*. Gui d'Arezzo a été considéré comme l'inventeur de cet instrument. C'est une erreur, puisque les anciens le connaissaient et en attribuaient la découverte à Pythagore. Les Grecs en jouaient en promenant sous la corde un chevalet mobile et en pinçant la partie libre.

On a parfois confondu le monocorde avec le *manichordion* ou *clavicorde*, instrument à clavier qui, en France, fut remplacé au dix-septième siècle par l'épinette, puis par le clavecin, et qui est encore en usage dans quelques parties de la haute Allemagne (71).

« Le monocorde, ainsi appelé, dit M. de Coussemaker, parce qu'il n'avait qu'une seule corde, est, de tous les instruments du moyen âge, celui dont les auteurs de musique de cette époque parlent le plus souvent et avec plus de détails. Le monocorde était composé d'une petite boîte carrée, oblongue, sur la table de laquelle étaient fixées, à chaque extrémité, deux espèces de chevalets immo-

biles, de forme ronde ou carrée. Sur ces chevalets était tendue une corde dont l'un des bouts était attaché d'une manière fixe, et dont l'autre tenait à une petite cheville qui permettait de la tendre à volonté. L'échelle des tons était divisée sur une ligne parallèle à la corde et tracée sur la table de l'instrument. Un chevalet mobile, qu'on promenait entre cette ligne et la corde, et qu'on fixait à volonté sur l'une des divisions tonales, faisait rendre par cet instrument le ton qu'on voulait obtenir.

« Trop simple pour offrir des ressources au musicien pratique, le monocorde était employé principalement par les théoriciens dans leurs recherches spéculatives sur l'art. Il servait aussi cependant dans l'enseignement pour inculquer aux enfants les intonations du chant; il servait pour apprendre et composer la musique plutôt que pour l'exécuter. C'était un instrument dans toute la force de l'expression (72). »

7° La *guiterne* ou guitare, instrument à cordes pincées que l'on trouve figuré sur les monuments égyptiens et dont les Arabes introduisirent l'usage en Espagne, où elle n'a pas cessé d'être en vogue (73).

8° La *morache*, que dans le *Temps pastour* notre poëte Machaut appelle l'*enmorache*. Roquefort dit que, malgré ses recherches dans tous les anciens auteurs français, il n'a pu découvrir quelle était la nature des instruments appelés *enmorache* et *micamon*, que Guillaume de Machaut est seul à mentionner (74). Nous parlerons plus loin du micamon ou mieux du micanon.

Quant à la morache, ou plutôt à la morisque, ce devait être un instrument de la famille des guitares, des mandolines et autres empruntés aux Mores (75).

9° La *vièle*. C'est le violon de nos jours. Le nombre des cordes variait de trois à six, mais le plus généralement il était de cinq. Telles sont celles que l'on voit à l'église de la Lande-de-Cubzac (Gironde) (76) et à celle de Norrey (Calvados) (77).

A l'origine, la caisse de la viole était bombée et conique, et elle avait deux ouïes, au-dessous des cordes.

Il ne faut pas confondre la vièle du moyen âge avec la vielle de nos jours (78).

10° La *rubebbe*. La rubebbe ou rubèbe du moyen âge appartenait à la famille des violes. Le dos de cet instrument était rond comme

celui des mandolines, et sa table était collée sur les bords. Le plus souvent il n'avait que deux cordes accordées à la quinte, ce qui constituait sa différence avec la viole. C'est le même instrument que le *rebab* ou rebec des Arabes, sauf que ce dernier est monté à trois cordes (79).

11°. La *guigue* ou *gigue*. « On prétend, dit La Borde, que c'était une espèce de flûte. Cependant le *Dictionnaire de la Crusca*, qui en parle d'après le Dante, assure que c'étoit un instrument à cordes (80). » Roquefort ne cite pas ce mot, mais il donne *guigerne*, qui serait une altération de *guiterne*, guitare (81).

La *gigue* du moyen âge était un instrument inventé en Allemagne, où on l'appelait *geige* ou *geigen* (82). Son nom lui venait de sa ressemblance avec la gigue ou cuisse de chevreuil. Le terme populaire anglais *gig*, violon, semble établir que la gigue était une espèce de viole. Cependant un certain nombre de musicographes disent qu'elle ressemblait à la mandoline moderne, que le corps était bombé et à côtes, avec une table percée de deux ouïes et un manche garni de trois cordes.

12° La *chifonie*. Au premier abord, il paraît assez difficile de déterminer la véritable nature de la chifonie. Peut-être le nom de *chifonie, cyfoine, syphonie* ou *symphonie*, a-t-il été donné à diverses époques à deux instruments d'espèces entièrement différentes. On pourrait citer de nombreux exemples de faits analogues : ainsi *tympanum* a désigné les tambours de toute sorte en même temps que le psaltérion, et *organum*, tous les instruments de musique en général, en même temps que l'orgue (83).

Roquefort interprète *symphonie doucette* par petite cornemuse à long pavillon, et ajoute que c'était aussi le nom de la vielle (84).

De nombreux textes cités par du Cange (85) prouvent que l'appellation de *symphonia* a été successivement ou peut-être en même temps donnée à un instrument à percussion, à un instrument à vent et à un instrument à cordes frottées, c'est-à-dire à la vielle.

M. Achille Jubinal pense que c'était une espèce d'instrument à vent ou plutôt, et cette dernière opinion était celle de La Borde (86), de tambour percé dans le milieu comme un crible, et qu'on frappait des deux côtés avec des baguettes (87).

C'est encore à M. Viollet-Leduc que nous allons demander les

renseignements les plus exacts sur le point qui nous occupe : « Quelques auteurs pensent, dit l'éminent archéologue, que la chifonie n'est autre chose que le tympanon, c'est-à-dire un instrument composé d'un morceau de bois étroit et long, creusé, garni d'une peau ou d'une tablette de bois sec très-mince, devant laquelle sont tendues une ou plusieurs cordes qu'on racle avec une petite verge de bois ; d'autres voient dans la chifonie un instrument analogue à celui que nous nommons *vielle* aujourd'hui. Il est bien possible en effet que les deux instruments n'en fassent qu'un, par la substitution d'une roue à la vergette de bois et de touches appuyant sur les cordes, au doigté.

« En considérant la chifonie comme un instrument à cordes frottées par une roue et garni de touches, nous en trouvons la reproduction, datant du douzième siècle, sur le célèbre chapiteau de Boscherville (88). Cette chifonie est jouée par deux personnages : l'un tourne la manivelle et l'autre a les mains posées sur un petit clavier composé de sept touches, placé à l'extrémité de l'instrument. La roue frotte trois cordes qui semblent entrer dans la cavité munie de touches. Nous n'essayerons pas, d'ailleurs, d'expliquer comment ces touches, placées sur l'extrémité du coffre, pouvaient agir sur les cordes de manière à produire un certain nombre de notes. La chifonie, pendant les douzième et treizième siècles, passait pour un instrument très-doux et harmonieux ; mais au quatorzième siècle elle était complétement tombée en discrédit.

« Lorsque Mahieu de Gournai est envoyé par Henri de Transtamare et du Gueselin à la cour du roi de Portugal, pour s'informer auprès de ce prince si don Pedro est refugié dans ses domaines, l'ambassadeur trouve auprès du Roi deux serviteurs portant chacun une chifonie pendue au cou :

Et li ij menestrez se vont appareillant;
Devant le Roy s'en vont ambdui chifoniant,
Quand Mahieu de Gournay les va apercevant
Et les chifonieurs a oy prisier tant,
A son cuer s'en aloit moult durement gabant.
Et li Rois li a dit après le gieu laissant :
« Que vous semble ? dit-il : sont-il bien souffisant ? »
Dit Mahieu de Gournay : « Ne vous irai celant :
Ens ou païs de France et ou païs normant
Ne vont telz instrumens fors qu'aveugles portant.

Ainsi font li aveugle et li poure truant. »
Et quant li Rois l'oy, s'en ot le cuer dolant :
Il jura Jhésu-Crist, le père tout poissant,
Que ne le serviront jamais en lor vivant (89).

« Si bien que les deux pauvres *chifonieurs* sont renvoyés par le Roi *durement courroucié* d'avoir à sa cour, et pour l'accompagner, des joueurs d'instruments considérés en France comme des truands. Et cependant il ne semblerait pas que la chifonie, appelée vielle aujourd'hui, fût tellement déprisée en France, puisque dans le roman de Girart de Nevers et de la belle Euriant (90) on voit une des vignettes représentant Girart déguisé en ménestrel et ayant une chifonie pendue à son côté. Il est vrai qu'au-dessous de la miniature est écrite cette légende : « Comment Girart vinst à Nevers « la viole au col où il chanta devant Lisiart. » L'instrument n'en est pas moins une chifonie, puisqu'il est muni d'une manivelle, et par conséquent d'une roue à frottement sur les quatre cordes tendues sur la table harmonique. Cet exemple pourrait faire croire que la viole ou vièle, au quinzième siècle, était un instrument monté de quatre cordes, et qu'on pouvait jouer soit avec un archet, soit à l'aide d'une roue à frottement (91). »

Au passage que nous venons de citer nous ajouterons deux observations : c'est que la chifonie n'était pas encore, du temps de Machaut, tombée dans un complet discrédit, puisque notre poëte la cite honorablement parmi les instruments qui prenaient part au concert de Prague; en second lieu, il nous semble difficile d'admettre que l'on puisse jouer du même instrument tantôt avec un archet, tantôt avec une roue à frottement. Le principe dans les deux cas serait le même, mais que de difficultés dans l'application ! et pour arriver à quel but? Nous dirons d'ailleurs à propos du passage du roman de Girart de Nevers, cité par Viollet-Leduc, que dans ce texte *viole,* est sans doute une faute de copie pour *vièle*, puisque, comme nous l'avons fait remarquer plus haut, le mot vièle indique toujours au moyen âge un instrument de la famille des violons.

En résumé, nous pensons que la chifonie dans presque tous les textes, et spécialement dans le passage de Guillaume de Machaut que nous étudions, n'est autre chose que la vielle.

13° Le *micanon* (92). « Du huitième au dixième siècle, dit

M. Henri Lavoix, nous voyons les instruments à nombreuses cordes pincées, dont la harpe anglaise (*cithara Anglica*) est le type, et le *nabulum*, qui fit plus tard place au *quanon* (93). » Le *canon* est un des premiers essais d'instruments à cordes et à clavier, d'où sont dérivés par la suite l'épinette, le clavecin, le piano, etc. Le *micanon* ou *demi-canon*, qui n'est mentionné que par Machaut, était un canon de petite espèce.

INSTRUMENTS A PERCUSSION.

Enfin Guillaume de Machaut mentionne huit instruments à percussion.

1° Le *tabour* ou tambour. Appelé au moyen âge *taborellus, tabornum, taburium, taburcinum, taborinum, tabour* (de l'espagnol *tambor*, tiré lui-même de l'arabe *al tambor*), cet instrument était connu des anciens, qui s'en servaient dans les fêtes de Cybèle et de Bacchus; mais ce n'était peut-être alors qu'une espèce de tambour de basque (94). Toutefois les Grecs et le Romains ne l'employaient pas comme instrument de guerre.

L'usage du tambour, importé en Espagne par les Arabes, devin de bonne heure d'un usage très-fréquent dans toute l'Europe, surtout à partir de la première croisade. Bientôt même les trouvères, Rutebeuf notamment, se plaignirent du mauvais goût de leur époque qui, au détriment des ménestrels, s'engouait des jongleurs, lesquels, abandonnant des instruments plus nobles comme le psaltérion, la rubèbe, la rote, la vièle, remplaçaient leurs chansons par un grossier tambourinage. Mais dans quel temps n'a-t-on pas abusé des tambours? Nous ne pouvons cependant nous empêcher ici de donner un regret aux tambours qui, après avoir battu la charge et conduit nos soldats à la victoire sur tant de champs de bataille, viennent d'être supprimés.

2° Le *tymbre*, espèce de petit tambour. Divers textes établissent que le nom de cet instrument venait de ce qu'il était couvert de peau et qu'il devait être analogue à notre tambour de basque (95).

3° Les *simbales*. Ce sont nos cymbales modernes, du latin *cymbalum*. « Cependant, dit Roquefort, plusieurs dictionnaires expliquent ce mot en français par celui de *cloche*, acception qu'on

lui a donnée dans la basse latinité (96). On designait aussi les castagnettes sous le nom de *cymbales* (97). »

4° Les *nacaires*. Nacaires, naquaires ou anacaires étaient les noms donnés au moyen âge à nos timbales. L'origine orientale de cet instrument est suffisamment indiquée par son appellation tirée de l'arabe naqarah (98). On n'a pas toujours été d'accord sur la signification du mot nacaire. Viollet-Leduc dit en effet : « *Anacaire* (nacaire), sorte de tympanon, d'après certains auteurs; de triangle sonore, suivant d'autres. C'était à coup sûr un instrument bruyant usité dans les armées, et qui pouvait être joué à cheval. » C'est aussi l'opinion de l'Académie *della Crusca*. Les troupes d'Orient, d'après les chroniqueurs et les trouvères, usaient fort des *nacaires* ou *anacaires*, qui semblent être des sortes de timbales qu'on frappait avec des baguettes (99). Pour nous, les textes cités par du Cange ne peuvent laisser aucun doute (100).

Longtemps en usage dans la cavalerie française, les timbales ont disparu de nos musiques militaires, il y a déjà une trentaine d'années; mais on sait l'emploi que l'on en fait plus que jamais dans la musique dramatique.

5° Les *cloches*. Il est inutile de parler des cloches, et nous nous bornerons à dire que ces instruments, d'une sonorité si considérable, et introduits parfois dans les orchestres modernes, n'étaient certainement pas mis en branle dans les salles du palais impérial de Prague. Guillaume de Machaut parle des cloches de la ville, sonnant à toute volée,

> Qui si très grant noise menoient,
> Que c'estoit une grant merveille.

6° Les *clochettes*. C'était une sorte de carillon composé de plusieurs sonnettes que l'on frappait avec un marteau ou que l'on agitait comme le chapeau chinois. On l'appelait aussi *tintinnabulum* (101) ou *orloges* (102).

7° Le *trepie, trepié* ou *trépied*, notre triangle, qui, selon Athénée, était d'origine syrienne.

8° L'*eschaquier d'Engleterre*. Quel était l'instrument ainsi appelé par Machaut, et dont la *Prise d'Alexandrie* nous donne un exemple unique? Malgré de longues recherches, nous n'avons pu rien trouver de précis à cet égard. Nous conjecturons cependant que c'était

un instrument à percussion. *Eschaquier* est une des formes d'*échiquier*. Ne peut-on pas supposer que c'était un instrument garni soit de clochettes, soit de corps sonores (bois ou métal), disposés en échiquier, que l'on frappait avec un marteau ou avec un plectre (103) ?

Pour compléter cette étude, il y aurait lieu d'ajouter des renseignements sur d'autres instruments de musique connus au quatorzième siècle et omis par Guillaume de Machaut, tels que l'*araine*, le *choron*, le *moinel*, etc. C'est ce que nous nous proposons de faire quelque jour.

Emile Travers,
Archiviste-paléographe, secrétaire de la Société des Beaux-Arts de Caen, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

NOTES.

1. *La Prise d'Alexandrie, ou Chronique du roi Pierre Ier de Lusignan*, par Guillaume de Machaut, publiée pour la première fois pour la Société de l'Orient latin par M. L. de Mas-Latrie. Genève, imprimerie J. G. Fick, 1877; in-8° de xxxvij-327 p.

M. de Mas-Latrie avait publié précédemment une notice sur Guillaume de Machaut, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*.

2. *Notice sommaire de deux volumes de poésies françoises et latines conservées dans la Bibliothèque des Carmes Déchaux de Paris*, par l'abbé Lebeuf, dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, t. XX, p. 377 et suiv. Leber, dans sa *Collection des meilleures dissertations, notices et traités particuliers relatifs à l'histoire de France*, t. XV, p. 376-383, en a donné un extrait sous le titre de *Notice de poésies françaises et latines par Guillaume de Machaut, poëte et musicien, avec une indication du genre de musique qui s'y trouve*, par l'abbé Lebeuf.

3. *Premier Mémoire sur Guillaume de Machaut, poete et musicien dans le quatorzième siècle*, par le comte de Caylus, dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, t. XX, p. 399, et *Second Mémoire*, etc., *ibid.*, p. 415.

4. *Notice d'un manuscrit de la bibliothèque de M. le duc de La Vallière, contenant les poésies de Guillaume de Machaut, accompagnée de recherches historiques et critiques pour servir à la vie de ce poëte*, par l'abbé Rive, imprimée à la suite de l'*Essai sur la musique ancienne et moderne* (par Benjamin de La Borde et l'abbé Roufflier), t. IV, p. 377, avec pagin. dist. 1 à 27.

5. *Les OEuvres de Guillaume de Machault,* publiées par M. Tarbé. Reims et Paris, 1849, in-8°. (*Collection des poëtes champenois.*)

6. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique,* par F. G. Fétis. Paris, F. Didot, 1862, 6 vol. in-8°, 2e édit.

7. *Le Livre du Voir-Dit de Guillaume de Machaut, où sont contées les amours de Guillaume de Machaut et de Peronnelle, dame d'Armentières,* publié par M. Paulin Paris pour la Société des Bibliophiles français. Paris, 1875.

8. *G. de Macholio, G. de Mascaudio*, Guillaume de Machau, de Machault ou mieux de Machaut.

Eustache Deschamps a, dans une ballade, pleuré le trépas de Machaut. Nous croyons devoir reproduire en entier cette pièce, dont le dernier couplet donne une énumération de divers instruments de musique.

Armes, amours, dames, chevalerie,
Clercs musicans, fai-titres en François,
Tous sophistes, toute poëterie,
Tous ceux qui ont melodieuse voix,
Ceulx qui chantent en orgue aucune fois,
Et qui ont cher le doulz art de musique,
Demenés dueil, plourés (car c'est bien drois)
La mort Machau, le noble rhetorique.

Onques d'amours ne parla en folie,
Ains a esté en tous ses diz courtois :
Aussi a moult pléu sa chanterie
Aux grands seigneurs, à dames et à bourgeois.
Le Orpheus assez lamenter dois
Et regretter d'un regard autentique,
Arethuse et Alpheus, tous trois,
La mort Machau, le noble rhetorique.

Priés pour lui, si que nul ne l'oublie.
Ce vous requiert le bailly de Valois ;
Car il n'en est aujourd'hui nul en vie
Tel comme il fut, ne ne sera desmois.
Complains sera de princes et de roys,
Jusqu'à long tems pour sa bonne pratique.
Vestés vous noir; plourés tous, Champenois,
La mort Machau, le noble rhetorique.

Rubebes, leuths, vielles, syphonie,
Psalterions, trestous instrumens coys,
Rothes, guiternes, flaüstres, chalemie,
Traversaines, et vous Nymphes de boys,
Tympanne aussi, mettés en œuvre dois
Et le choro : n'y ait nul qui replique.
Faites devoir, plourés, gentils Galois,
La mort Machau, le noble rhetorique.

9. Guillaume de Machaut, en effet, affirme à tort, d'après les renseignements qu'il tenait de Guillaume de Conflans, chevalier champenois, que Pierre de Lusignan fut assassiné par ses barons à cause de ses projets irréalisables de nouvelles croisades. Le vrai motif fut l'exaspération des nobles chypriotes contre un prince qui, à son retour de France, se laissa aller à un effroyable arbitraire contre ses hommes liges, à la suite de malheurs domestiques imprudemment révélés.

10. « Les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, 7612, 7995, 7221 (ancien fonds) et 2771, in-fol. (fonds de La Vallière), contiennent un grand nombre de ces pièces. Le manuscrit de La Vallière est le plus beau, et c'est dans celui-là que se trouve la messe à quatre parties d'où Kalkbrenner a tiré des extraits qu'il a complétement défigurés et dont il n'a pas compris les plus simples éléments de la notation (*Histoire de la musique,* pl. 5). Cette notation est celle dont on trouve la théorie dans le *Traité de la musique mesurée* par Francon. Kiesevetter, trompé par Kalkbrenner, a reproduit dans son ouvrage sur l'histoire de la musique européenne cet informe essai qui n'a point de rapport avec la musique de Guillaume de Machaut. Perne a lu à l'Institut de France, en 1817, un mémoire intéressant sur la messe de ce musicien-poëte qu'il a mise en partition et traduite avec exactitude en notation moderne. La messe et les motets de Guillaume offrent de nombreux passages remplis de mauvaises successions d'harmonie, restes de la diaphonie qui avait été si longtemps en usage au moyen âge. Cependant il a précédé de peu de temps Dufay, Dunstaple et Binchois, dont les ouvrages sont purs de ces fautes grossières. » Fétis, *Op. cit.,* t. IV, p. 158.

11. Guillaume de Machaut fait le plus grand éloge des qualités morales et de la vaillance du jeune roi. *La Prise d'Alexandrie,* v. 619-627.

12. *Ibid* , v. 688-700.

13. *Ibid.,* v. 1075 et suiv.

14. *Ibid.,* v. 1140-1177.

15. Au chapitre intitulé : *Comment li amant fut au disner de sa dame.*

16. Difficulté.

17. Cercle.

18. *De l'état de la poésie françoise dans les douzième et treizième siècles,* par B. de Roquefort-Flaméricourt. Paris, 1815, in-8°, p. 105-106. Le chapitre III (p. 98-131), intitulé : *Musique. — Chant. — Instruments. — Leur emploi dans les fêtes en général,* renferme de curieux détails, et nous y avons puisé d'utiles renseignements.

19. « Buisine, *boissine, buissine, buisine, busine :* Trompette, instrument de musique, *buccina.* » Roquefort, *Glossaire de la langue romane,* v° Buisine.

20. Les Romains se servaient de la *buccina* pour appeler les soldats au combat, faire des signaux à bord des navires et pour indiquer dans les camps les heures de repos et les veilles; de là les expressions de *buccina prima, secunda,* etc., c'est-à-dire de première, seconde veille, etc.

21. « Buccina, spatium intra quod *Buccinæ* clangor audiri potest. Cosmas Pragensis in Chron. Bohem. *Plures insimul conglobati, non longius quam unius Buccinæ, in altera rupe inter arbusta urbem ædificant.* » Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ latinitatis,* édit. de 1733, v° Buccina.

22. Tels étaient chez les Romains les instruments appelés *clario, claro, clarasius, taurea, cornix* (ou trompette gauloise), qui tiraient leur nom de leur sonorité ou de leur forme; la *tuba* ou trompette droite, et le *lituus* dont l'extrémité était recourbée, etc. V. La Borde, *Op. cit.,* t. I, *passim.*

23. Roquefort, *De l'état de la poésie françoise,* p. 128.

24. Le *cornet à bouquin,* si longtemps employé dans les chasses.

25. L'olifant était une corne de grande dimension, faite en général d'une défense d'éléphant (d'où son nom), garnie de viroles de métal pour la susprendre au côté droit. C'était la corne de guerre et de chasse, en même temps que l'insigne du commandement, qu'il était déshonorant de laisser prendre par l'ennemi. A Roncevaux, l'héroïque neveu de Charlemagne tient à son olifant autant qu'à son épée. Lorsqu'il se sent mourir, Roland cherche à briser Durandal, mais du moins il met son cor en pièces et s'écrie :

> Ne l'orrat hume ne t'en tienget pur fol.
> Fenduz en est mis olifans el gros,
> Ça juz en est li cristals et li corps.

(*Chanson de Roland,* clxvii.)

Le Musée du Conservatoire national de musique possède (n° 412) une grande corne d'appel. « Cette pièce magnifique, et qui n'a peut-être pas sa pareille au monde, date du seizième siècle et provient de la collection du comte P. Correr. On l'a coupée dans une défense d'éléphant longue d'un mètre et demi. L'extrémité fermée de l'instrument est taillée en pointe à quatre pans, comme certains fers de lance, et pouvait servir d'épieu de chasse. » Gustave Chouquet, *le Musée du Conservatoire national de musique. Catalogue raisonné des instruments de cette collection.* Paris, F. Didot, 1875, in-8°, p. 87.

26. Roquefort, *De l'état de la poésie françoise,* p. 122.

27. « La noise que il menoient de leurs nacaires et de leurs cors sarrasinois estoit espouvantable à escouter. » Joinville, *Histoire de saint Louis.*

28. Clere fu la nuit et serie.
Li jours vint, la gaîte s'escrie
Dedens un cor sarrasinois :
« Seigneurs, li Alexandrinois
« Sont tuit mis à desconfiture ;
« Armez vous tuit (à) grant aleure,
« Et ociez le remenant,
« Qui sont en la ville manant. »

(*La Prise d'Alexandrie*, v. 3196-3203.)

Comme porte-voix, on se servait aussi au moyen âge du *graisle, graille* ou *grelle,* sorte de cornet. Quelques auteurs, et notamment Roquefort (*Gloss.*, v° Graile), ont cru que le graisle était une variété de hautbois ; mais de nombreux textes cités par Viollet-Leduc (*Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, t. II, p. 275) contredisent cette supposition, puisque cet instrument y est toujours cité lorsqu'il s'agit d'appeler les guerriers au combat.

« Gracilis, species cornu, aut buccinæ, quæ inflata acutum et *gracilem* sonum edit : nam *Vox angusta,* apud Juvenalem Sat. 3. *Gracilis* veteri interprete dicitur : vel denique quod *Grilli* voci sonum similem edat. Vide Isidorum lib. 12, cap. 3. Gauterius Antiochenus : *Libetque præconari voci propatula ut universi audito primo sonitu Gracilis, festinent bellicis indui.* Idem : *Gracilibus, tibiis, tubis clangentibus. Greille* appellant nostrates. Glossar. Lat. Gall. *Lituus, Graile, o baston à divin.* » Du Cange, *Glossar.*, v° Gracilis.

29. « Chaillemie, *chalemeal, chalemeaulx, chalemée, chalemelle, chalemet, chalemie :* flûte champêtre ; du grec *kalamos ;* en lat. *calamus ;* en prov. *chalamino.* » Roquefort, *Gloss.*, v° Chaillemie.

30. De *flagellum,* petite branche.

31. Le flageolet est de toutes les anciennes flûtes à bec la seule qui soit restée en usage.

32. « Frestel, *fresteaulx, frestiaulx, frestiaux, fretel, fretiaux...*

La s'assist Pan, le Dux des bestes,
Et tint un frestel de rosiaux,
Si chalemeloit li danziaux.

Philippe de Vitry, *Métam. d'Ovide,* ms.
(Roquefort, *Gloss.*, v° Frestel.)

Ge sui jugleres de viele
Si sai de muse et de frestele,
Et de harpe et de chifonie,
De la gigue, de l'armonie,
De l'salteire, et en la rote
Sai-ge bien chanter une note :
Bien sai jouer de l'escanbot...

La Response de l'un des deux Ribauz, fabliau tiré du ms. 1830, fonds Saint-Germain, et publié pour la première fois par Achille Jubinal dans les *Œuvres complètes de Rutebeuf,* nouv. édit., Paris, Paul Daffis, 1875, in-12, t. III, p. 8-14, vers 29-35.

33. La Borde, *Op. cit.,* t. Ier, p. 264.

34. Roquefort, *De l'état de la poésie française,* p. 130.

35. « Fistule : instrument de musique, espèce de flûte qu'on a nommée depuis chalumeau de la cornemuse; *fistula.* » Roquefort, *Gloss.*, v° Fistule.

36. Les perfectionnements de cet instrument sont dus à l'Allemagne; de là son nom de *flûte allemande.* Il ne fut adopté dans les orchestres français qu'au dix-huitième siècle; cependant il était connu depuis longtemps déjà dans notre pays, puisque Rabelais le mentionne parmi les instruments dont jouait Gargantua : « Au reguard des instruments de musicque, il aprint iouer du luc, de l'espinette, de la harpe, de la flute de Alemant, et à neuf trouz, de la viole, et de la sacqueboutte. » *Les Œuvres de Maistre François Rabelais,* édit. Ch. Marty-Laveaux. Paris, Alph. Lemerre, petit in-8°, t. Ier, p. 88. V. aussi *La musique et les musiciens dans Rabelais,* par M. Jules Carlez, dans les *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Caen,* 1871, p. 130-148.

37. Roquefort, *De l'état de la poésie française,* p. 128.

38. « Douçaine, *douceinne, doucette, doucine, doulcine :* flûte douce; *simphonie doucette :* petite cornemuse à long pavillon; c'était aussi la vielle; *dulcinosus.* » Roquefort, *Gloss.,* v° Douçaine. Nous parlerons ailleurs de la *symphonie doucette.*

39. En italien *dolcino* ou *dolciano.* Le *dulcian* était jadis un jeu d'orgue, qui ressemblait à un jeu de flûte.

40. On a parfois prétendu que c'était un basson; c'est une erreur, puisque ce dernier instrument ne fut inventé qu'en 1539, par un chanoine de Pavie, nommé Afranio. Enfin quelques auteurs ont fait de la douçaine une vielle à corps rond.

41. « Dans la langue du quinzième et du seizième siècle, *doucine, doulcine,* signifiait une trompette (sans doute de *doux,* à cause de sa douceur); il est possible que le nom de la trompette ait, à cause de la forme, passé à l'ouvrage d'orfévrerie, puis de là à l'architecture. » Littré, v° Doucine.

Ajoutons encore que l'on trouve dans les textes latins du moyen âge le mot *dulciana* avec le sens de chant d'un caractère doux. Du Cange dit : « Dulciana, musici cantus dulcioris species. » Aymericus de Peyrato Abb. Moisiacensis in Vita Caroli M. in Cod. Ms. 1343. Bibliothecæ Regiæ, fol. 81.

Quidam pelvim modicam intonabant,
Baculo sonos properantes.
Quidam flautas dulcorabant,
Cæteris cunctis concordantes.
Quidam Dulciunam anthonabant,
Melos suaves concionantes.
Quidam diaphoniam dissonabant,
A dulcissimo discrepantes, etc.

42. « Pipau, *pipe, pipeau, pippe :* instrument de musique champêtre, chalumeau, espèce de longue flûte ou de cornemuse dont le bourdon avait trois pieds, et portoit au bout, vers le pavillon, un petit pannonceau ; pipa ; en Languedoc, pioület. » Roquefort, *Gloss.*, v° Pipau.

« Pipare, Fistula canere, *chanter ou jouer de la pipe,* instar forte Gallinarum, quæ Latinis *pipare* dicuntur. Italis enim *Pipare* idem est quod *Pipire,* Collumellæ l. 8, cap. 5. *Pilare,* Catullo, πίπιζειν Aristophani, etc. » Guill. *Guiart,* Ms. ann. 1304.

Tabours croistre, cors bourdonner
Flagiex piper, et trompes braire.

S. Anthelmus de Laude Virgin.

Limpida præpetibus sic comples æra catervis,
Garrula quæ rostris resonantes cantica Pipant.

Milo monachus in vita S. Amandi, lib. 3, cap. 3.

Qui possunt trinoda vobis Pipare camænæ.

Du Cange, *Glossar.*, v° Pipare.

43. « Muse : cornemuse, sorte de musette, instrument à vent ; *musa, muse d'Aussai, muse d'Eblet, muse de blef :* anciens instruments dont je n'ai trouvé le nom que dans le *Temps pastour,* de Guillaume de Machault. » Roquefort, *Gloss.*, v° Muse.

44. Lulli employa la musette à l'orchestre de l'Académie royale de musique, et elle figura longtemps dans la musique du Roi. Au siècle dernier, les femmes du monde, et la marquise de Pompadour en donnait l'exemple, devaient jouer de la musette, ainsi que de la mandoline, du clavecin et de la viole d'amour.

On appelle encore musette des morceaux d'un caractère champêtre et naïf, d'un mouvement assez lent, avec une basse en pédale soutenue. Tout le monde connaît la musette de *Nina,* de Dalayrac, et celle qui se trouve dans l'ouverture de *Joconde,* de Nicolo.

45. Roquefort, *De l'état de la poésie françoise,* p. 128.

46. « Aussay était un des noms donnés au moyen âge à la province

d'Alsace ; en bas latin, *Alsatia.* » Roquefort, *Gloss.*, v° Aussay. Parmi les variantes du nom de l'Alsace (en allemand *Elsasz*), M. Georges Stoffel (*Dictionnaire topographique du Haut-Rhin.* Paris, Impr. imp., 1868; in-4°) donne celles-ci : « *En Alsais,* 1309; *es viconté d'Auxois,* 1469. » Quant à l'Auxois proprement dit, *Alsensis pagus,* il faisait partie de l'ancienne province de Bourgogne et avait pour capitale Semur. Il forme aujourd'hui les arrondissements d'Avallon (Yonne) et de Semur (Côte-d'Or).

47. Un texte très-intéressant, cité par du Cange, nous donne une description complète de cet instrument et de la manière dont on en jouait : «...Ejusmodi instrumento musico pro tuba in bellis ac prælliis utuntur Hiberni, ut testatur Rich. Stanihurstus lib. I de Rebus Hibernicis, à quo ita describitur : *Utuntur etiam Hibernici, loco tubæ, lignea quadam fistula, callidissimo artificio fabricata : cui saccus ex corio compositus, et cingulis arctissime complicatus, adhærescit. Ex pellis latere dimanat fistula, per quam, quasi per tubum, fistulator, inflato collo, et buccis fluentibus inflat. Tum pellicula aëre sarcta turgescit : intumescentem rursus premit brachio. Hac impressione duo alia excavata ligna, brevius scilicet ac longius, sonum emittunt grandem et acutum. Adest item quarta fistula, distinctis locis perforata, quam buccinator ita articulorum volubilitate, qua claudendo, qua aperiendo foramina, moderatur : ut ex superioribus fistulis sonitum, seu grandem, seu remissum, quemadmodum ei visum erit, facile eliciat. Totius tamen rei prora et puppis est, ut aër per ullam aliam folliculi particulam, præter fistularum introitus, pervadat. Nam si quis vel acupunctum in culeo rimaretur, actum esset de isto instrumento, quandoquidem follis subito flaccesceret. Hoc genus sistri apud Hibernos bellicæ virtutis comitem esse constat. Nam ut alii milites tubarum sono, ita isti hujus clangore ad pugnandum ardenter incenduntur.* » Du Cange, *Gloss.*, v° Musa.

48. On trouve *cornemusa* dans un texte de 1357. V. D. Carpentier, *Glossarium novum,* v° Cornemusa.

49. Viollet-Leduc, *Op. cit.*, t. II, p. 262. L'éminent archéologue cite ce passage d'après les *Fabliaux et Contes,* publiés par Barbazan, Paris, Crapelet, 1808, t. II, p. 251, et l'explique ainsi : « Trouvai un homme qui m'a fait une cornemuse balourde, grossière. » *Mu fet* est-il une bonne leçon? Nous pensons qu'il lire *muset* pour *musait.*

50. « Chevrel, *cheuvrette, chevrete, chevrette, chevrie :* chevreau, petite chèvre ; *caprea ;* et instrument de musique ressemblant à la cornemuse, sorte de musette champêtre. » Roquefort, *Gloss.*, v° Chevrel.

51. La Borde, *Op. cit.*, t. Ier, p. 292, prétend que la chevrette était un instrument champêtre dans le genre de la *turlurette,* citée par Eustache

Deschamps, et il dit que cette dernière était une espèce de guitare dont jouaient les mendiants. C'est évidemment une erreur. Il est difficile aujourd'hui de déterminer exactement ce qu'était la turlurette, et Littré se contente de la définition suivante : « Turlurette. Espèce de guitare en usage au quatorzième siècle. » Roquefort, *Gloss.*, v° Guiterne, dit : « Il y a des guitares de plusieurs sortes ; celle nommée *turlurette* étoit abandonnée aux mendians. » La turlurette était donc un instrument de la famille des guitares ; quant à la chevrette, il n'y a pas de doute que ce ne fût une variété de cornemuse.

Nous trouvons, d'ailleurs, dans D. Carpentier, *Glossarium novum :* « Capriola, *Dama, adde :* Hinc *chevrette* et *chieurette,* instrumenti musici species. Lit. remiss. ann. 1402, in Reg. 157. Chartoph. reg. ch. 192. *Aucuns de la ville de S. Mard vouldrent que le menestrier qui cornoit d'une chevrette, cornast la haute dance..... Il tient à pou que je ne crieve la chievrette.* Aliæ ann. 1388, ex Reg. 132, ch. 242. *Jehan de Montponnier rompy la pel de la chieurette, laquelle demoura audit munier avec les chalemeaulx d'icelle.* Haud scio an non idem sit *Chaplecho* apud Lugdunenses, ex aliis Lit. ann. 1471, in Reg. 194, ch. 343. *Ung nommé Copin jouoit du chaplecho par maniere d'esbatement en faisant une aubade, etc.* »

52. Viollet-Leduc, *Op. cit.*, t. II, p. 260, 261.

53. Jean Molinet, cité par La Borde, *Op. cit.*, t. Ier, p. 247, parle du bedon dans le passage suivant :

> Tubes, tabours, tympanes et trompettes
> Luts et orguettes, harpes, psaltérions,
> Bedons, clarons, claquettes et sonnettes,
> Cors et musettes, symphonies doucettes,
> Chansonnettes de monocordions.

54. V. entre autres l'excellent article de M. Léon Pillaut, dans *Instruments et musiciens*. Paris, Charpentier, 1880, in-8°, p. 105-142.

55. Le *Roman de la Rose,* partie de Jehan de Meung, v. 21292 et suiv.

56. Viollet-Leduc, *Op. cit.*, t. II, p. 298-300.

57. V. *supra,* note 53.

58. Dans son *Histoire de l'art égyptien* (peinture), M. Prisse d'Avesnes a reproduit deux joueurs de harpe de Ramsès III (xxe dynastie). L'une des harpes est garnie de onze cordes, et sa hauteur est d'environ 2 mètres ; la seconde, quoique plus petite, a treize cordes.

59. E. de Coussemaker, *Essai sur les instruments de musique au moyen âge,* dans les *Annales archéologiques,* de Didron, t. III, p. 148.

60. La harpe était l'instrument favori des Barbares du Nord. Fortunat dit dans la préface de ses poésies : « Sola sæpe bombicans barbaros leudos harpa relidebat », et dans le livre VII, 8 :

Romanu-que lyra, plaudet tibi Barbarus harpa.
Græcus Achilliaca, chrotta Britanna canat.

61. Martin Gerbert, *De cantu et musica sacra.*

62. E. de Coussemaker, *loco cit.*, p. 149.

Les Irlandais et les Bretons passaient pour les plus habiles harpeurs. Le souvenir de l'instrument favori des fils de la verte Érin s'est conservé dans les armoiries du royaume d'Irlande, qui sont *d'azur à la harpe d'or cordée d'argent.*

63. Viollet-Leduc, *Op. cit.*, t. II, p 253.

64. « Citole. Nom qu'on donnait dans le moyen âge à la cithare. » Littré, v° Citole.

« Citole, *citolle :* instrument de musique à cordes, que Borel dérive de *cythara,* espèce de sourdine longue et étroite. » Roquefort, *Gloss.*, v° Citole.

65. « Il y a deux sortes de crouth, lesquelles appartiennent à des époques différentes. Le plus ancien de ces instruments est le *crouth trithant,* c'est-à-dire le crouth à trois cordes; il est vraisemblable que c'est celui-là dont parle Venance Fortunat (évêque de Poitiers, 565). Peut-être même ce crouth primitif n'avait-il que deux cordes, comme en eurent longtemps après d'autres instruments. Un manuscrit du onzième siècle, qui provient de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges (Bibl. nat., latin, n° 1118), contient quelques figures d'instruments grossièrement dessinées, parmi lesquelles il s'en trouve une qui représente un personnage couronné, lequel tient de la main gauche un crouth à trois cordes qu'il joue avec l'archet de la main droite. L'instrument se reconnaît à l'échancrure par où passe la main pour poser les doigts sur les touches. » F. J. Fétis, *Antoine Stradivarius, origine et transformation des instruments à archet.* Paris, Vuillaume, 1856.

Au crouth à trois cordes succéda le crouth à six cordes, dont les ménétriers de la principauté de Galles et de l'île d'Anglesey se servaient encore au siècle dernier et dont quelques-uns font peut-être encore usage de nos jours. En dernier lieu, c'est une espèce de violon en forme de carré long et garni de cordes élevées sur un chevalet. Les cordes furent successivement au nombre de trois, de quatre et enfin de six, dont deux se jouaient à vide. Le jeu de cet instrument présente plus de difficultés que celui du violon, parce qu'il n'a pas d'échancrure pour laisser passer l'archet.

M. Fétis pense que le crouth est le type primitif, en Occident, des instruments à archet. « Mais cet instrument, dit Viollet-Leduc (*op. cit.*, t. II, p. 266), peu usité en France à la fin du onzième siècle, était remplacé par la rubèbe ou la gigue, instrument à archet, monté à trois cordes, puis par la viole ou vièle, montée à quatre et même à cinq cordes.

Rappelons ici que l'archet n'était point connu des anciens. Il n'en existe, en effet, aucune trace dans les monuments écrits ou figurés des Orientaux, de l'Égypte ou de la Grèce. On le trouve en Occident au sixième siècle; mais tout porte à croire qu'il remonte à une époque plus reculée. Nous avons vu plus haut (note 60) que Fortuna parle de la *chrotta*.

66. « Epistota 89. inter illas quæ Bonifacii Moguntini Archiep. nomine editæ sunt : *Delectat me quoque Cytharistam habere, qui possit cytharizare in cithara, quam appellamus Rothæ, quia citharam habet.* » (Du Cange, *Gloss.*, v° Rocta.)

67. Roquefort, *De l'état de la poésie françoise*, p. 107, et *Gloss.*, v° Rote.

On appelait *rotruenges* des chansons à ritournelle qu'on chantait en s'accompagnant de la rote :

Ge sai contes, ge sai fableax,
Ge sai conter beax diz noveax,
Rotruenges viez et noveles
Et sirventois et pastoreles.

(*La Response de l'un des deux Ribauz*, dans Jubinal, *Op. cit.*, t. III, p. 11, 12, vers 109-112.)

68. E. de Coussemaker, *loco cit.*, t. III, p. 84-87.

Les deux manuscrits cités par M. de Coussemaker (p. 84, 85) donnent le dessin d'un autre instrument d'une forme à peu près semblable. Il es appelé dans le premier : « nabulum filii Jesse apud Hebreos » ; dans le second : « psalterium in modum clypei. » Le nombre des cordes est différent dans les deux manuscrits.

« Le nable, *nabulum*, dit le même auteur (*ibid.*, p. 87), était un instrument à cordes, composé d'une boîte sonore triangulaire, dont l'un des angles était souvent légèrement aplati ou arrondi. Les cordes étaient placées sur la face supérieure et perpendiculairement au côté opposé de l'angle aplati. Il est facile de voir que c'est l'instrument qui, aux quatorzième et quinzième siècles, fut appelé psaltérion, avec cette différence qu'alors les cordes étaient placées, non perpendiculairement, mais parallèlement, au contraire, à la face opposée de l'angle tronqué. »

On trouve des représentations du nable dans un manuscrit de Boulogne, dans un autre d'Angers et dans un troisième d'où Strutt a tiré les instruments de musique de la planche XIX de son *Angleterre ancienne* (trad. de l'anglais. Paris, Maradan, 1789, 2 vol. in-4°).

69. Le luth primitif est probablement l'*oud*, instrument en usage chez les Arabes et chez quelques autres peuples de l'Asie. L'*oud* a la forme d'une moitié de poire coupée de haut en bas ; il est garni d'un long

manche divisé en treize parties par des filets qui indiquent la position des doigts. Les cordes, au nombre de quatorze, sont doubles pour chaque note et ne donnent que l'étendue d'une octave. On les attaque avec une plume taillée et arrondie par le bout.

70. Tels sont la *pandore,* la *mandore,* la *mandoline,* le *calascione,* le *théorbe,* l'*archiluth.* V. Gustave Chouquet, *Op. cit., passim.*

71. G. Chouquet, *ibid.,* p. 42. On lit dans le *Dictionnaire des arts et métiers,* publié en 1767 et cité par Littré : « Les monocordes, appelés aujourd'hui clavicordes... sont agréables quand on les joue tout seuls... c'est dommage que ces sortes d'instruments ne soient pas connus en France ; on en fait d'excellents dans la haute Allemagne. »

72. E. de Coussemaker, *loc. cit.,* t. III, p. 149.

73. Du grec et du latin *cithara,* s'est formé l'italien *chitarra,* d'où l'espagnol et le portugais *guitarra,* le provençal *guitara* et le français *guitare.*

74. Roquefort, *De l'état de la poésie françoise,* p. 110.

75. « Morisque : Moresque, sorte de danse à la manière des Maures, ce qui vient des Maures... » Roquefort, *Gloss.,* v° Morisque. V. aussi Littré, au même mot.

Morache est encore un nom de famille dans le midi de la France, qui a dû, dans le principe, être porté par des individus d'origine *moresque.*

76. Le tympan de l'église de la Lande-de-Cubzac (Gironde), qui date de la fin du treizième ou du commencement du quatorzième siècle, est la traduction figurée de presque tout le premier chapitre de l'Apocalypse. On y remarque, entre autres, un musicien pinçant d'une harpe à dix cordes et un personnage dansant (la jambe gauche est brisée, mais devait être levée) qui joue d'un violon à cinq cordes. (*Bulletin monumental,* t. XV, p. 187.)

77. A l'église de Norrey (Calvados), monument très-remarquable par ses sculptures du commencement du quinzième siècle et bâti par l'abbaye de Saint-Ouen de Rouen qui en avait le patronage, se trouvent, à l'intérieur de l'édifice, les curieuses figures de deux musiciens. L'un joue d'une espèce de cornet, et l'autre d'un instrument de la famille des violes, mais sans échancrure sur les côtés. Le manche est très-court, et le nombre des cordes est de cinq. (*Bulletin monumental,* t. VIII, p. 440.)

78. Toutefois la *vielle* était connue dès le onzième siècle. La Borde, *Op. cit.,* t. I, p. 305, en donne un dessin d'après un manuscrit du quatorzième siècle de la Bibliothèque du Roi, n° 7, 211.

La vielle est dérivée de l'*organistrum,* dont on voit une figure sculptée sur un chapiteau de l'église de l'ancienne abbaye de Saint-Georges de Boscherville (Seine-Inférieure). L'organistrum avait la forme d'une guitare

gigantesque, percée de deux ouïes et garnie de trois cordes qu'une roue à manivelle mettait en vibration. Le long du manche étaient disposés huit filets mobiles qui se relevaient ou s'abaissaient au gré de l'exécutant et formaient ainsi des espèces de touches. Ce mécanisme permettait de varier les sons et probablement de produire plusieurs notes à la fois. Le jeu de cet instrument exigeait deux musiciens, l'un faisant mouvoir les filets et l'autre tournant la manivelle. V. le dessin du chapiteau de Boscherville dans le *Bulletin monumental*, t. XI, p. 157.

79. « Rubebe, *rebec, rebube, rubec :* violon ; ce mot vient de l'arabe *rebab*, qui a la même signification. » Roquefort, *Gloss.*, v° Rubebe.

80. La Borde, *Op. cit.*, t. I, p. 77.

81. « Guigerne, pour *guiterne :* La guitare, instrument de musique à cordes ; cithara. » Roquefort, *Gloss.*, v° Guigerne.

82. Cf. le suédois *giga*, guimbarde, et l'islandais *gigia*, violon.

Littré dit, en donnant l'étymologie de *gigue*, danse : « *Gigue* a été dit de l'ancien instrument à cordes *gigue ;* provenç. *gigua, guiga ;* esp. et ital. *giga ;* du h. allem. *gige ;* allem. moderne *geige*, violon. »

83. Du Cange, *Glossar.*, v° Organum.

84. Roquefort, *Gloss.*, v° Douçaine. V. *supra*, note 38. Le même philologue se contente de dire : « Cyphoine, *cyphonie :* Instrument de musique ; *symphonia.* » *Ibid.*, v° Cyphoine.

85. « Symphonia : Instrumentum musicum de quo sic Isidorus lib. 2 Orig. cap. 21 : *Symphonia vulgo appellatur lignum cavum ex utraque parte, pelle extensa, quam virgulis hinc et inde Musici feriunt. Fitque ex ea concordia gravis et acuti suavissimus cantus. Ugotio : Tympanum quoddam instrumentum musicum, vel pellis, vel corium, vel ligno ex una parte concentum vel contextum, et dicitur sic quod tinniat, vel dicitur sic à tinton, quod est medium, quia est medium. Est enim media pars symphoniæ in similitudinem cribri, et virgula percutitur ut symphonia.* Glossæ antiquæ Mss. *Tibia, symphonia.* Glossæ Isonis Magistri : *Sistrum, tuba, genus symphoniæ.* Alibi : *Symphonia, tuba,* ad istud Prudentii lib. 2. in symm.

Fluctibus Ictiacis signum Symphonia belli
Ægypto dederat, clangebat buccina contra.

« Mamotrecus ad I. Paralipom. cap. 12. *Liris, id est Symphoniis.* Daniel cap. 3. *In hora, qua audieritis sonitum tubæ, et fistulæ, et cytharæ, et sambucæ, et psalterii, et symphoniæ, etc.* S. Augustinus in Psal. 41. *Festa cum hic homines celebrant suæ luxuriæ, consuetudinem habent constituere organa ante domos suas aut ponere symphoniam, vel quæcumque musica ad luxuriam servientia et illicita.* Fortunatus, lib. 4. de Vita S. Martini:

Donec plena suo cecinit symphonia flatu.

« Galfridus de Vino salvo in Poëtria Ms. seu de Coloribus Rhetoricis :

Cymbala præcara, concors symphonia, dulcis
Fistula, somniferæ citharæ, vitulæque iocosæ.

« Nicolaus de Braya in Ludovico VIII:

. . . . . « *Non sistrum defuit illic,*
Tympana, psalterium, cithara, symphonia dulcis.

« Occurrit præterea apud S. Hieronymum in Epistola ad Damasum Vetus poëta Gallicus in poëmate, cui titulus, *le Lucidaire :*

Psalteres, harpes et vieles,
Giges, et chifonies beles. »

Du Cange, *Glossar.*, v° Symphonia.

86. La Borde, *Op. cit.*, t. I, p. 292.

87. *Œuvres complètes de Rutebeuf*, t. I.

88. V. *supra*, note 78.

89. *La Vie vaillant du Guesclin*, par Cuvelier, v. 10050 et suiv.

90. Bibliothèque nationale, 1440 environ.

91. Viollet-Leduc, *Op. cit.*, t. II, p. 247-250.

92. Un des manuscrits de la *Prise d'Alexandrie* donne la variante *intovon*, peut-être pour *intonon*. On sait qu'à l'origine le mot grec κανὼν (règle) servait à désigner une ligne tracée à la main et correspondant à une corde tendue que l'on divisait par parties représentant les intervalles admis dans la musique. *Intonon*, mot qui, d'ailleurs, ne se rencontre nulle part, aurait pu servir à désigner le *canon*.

93. Henri Lavoix, *Histoire de l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*. Paris, F. Didot, 1878, in-8°, p. 8.

94. Tout le monde connaît le tambour de basque, sauf peut-être les Basques, dont on a donné le nom à cet instrument sans qu'on ait jamais pu savoir à quelle occasion. Quoi qu'il en soit, cette espèce de tambour figure dans les bas-reliefs et les peintures antiques.

95. « Tymbre, sorte de tambour. Voici comment s'exprime le traducteur du Psautier (Bibl. nat., fonds Notre-Dame, n° A. 27, folio 135), et la manière dont il commente le verset 26 du psaume 67 : *Prævenerunt principes conjuncti psallentibus, in medio juvenculorum tympanistriarum.*

« Li prince de seinte Eglise, ce sunt li Apostre : *prævenerunt*. Vindrent avant les autres, avant çaus de cui il dist qu'il sereient teint de lor sanc et des autres qui seront de meneur merite. *Conjuncti psallentibus*, joint as chantanz, auvec çaus qui chanterent; mais icil chantant que il met ci,

senefient çaus qui par la doctrine des Apostres funt les bones uevres en qui Diex se delite, si com li uem (l'homme) fet ou son de la harpe, u des orgres, u d'autres estrumenz : encor mostre il après quel chanteeur ce furent à qui ils furent joint. Ce sera, fet-il, *in medio juvencularum tympanistriarum*, ou milieu des jeunes meschinettes *tymbrerresses*. Ce est entre ces qui seichent et mortefient en aus le vices de lour char. Car ce senefie li *tymbres*, qui est uns estrumenz de musique qui est couverz d'un cuir sec de bestes. Mès icez apele il meschinetes, ne mie umes (homme) par la feblece d'aus ; car cil qui après les Apostres vindrent, ne furent si fort com il, ne si parfit, mès por ce qu'il aveit pallé de *tymbrerresses*, que l'en ne quidast qu'il vousist que on entendiest à l'esbaneiement dou siecle, et si mostre où cil chanz deit estre.

« Les usages de la vicomté d'Auge à Rouen (sans doute Roquefort à voulu dire de la vicomté de l'Eau) démontrent encore que cet instrument n'étoit appelé *tymbre* que parce qu'il étoit couvert de peau. Les tymbres d'imprimerie ont été ainsi nommés par la même cause. Le *Roman de la Rose* parle en ces termes des danseurs qui se servoient de petits tambours :

. . . . . Qui ne finoient de ruer
Le tymbre en haut, et recueilloient
Sur un doi, que onques defailloient.

Roquefort, *De l'état de la poésie françoise*, p. 126, 127.

96. Du Cange, *Glossar.*, v° Cymbalum.

97. Roquefort, *De l'état de la poésie françoise*, p. 126.

98. V. ce que La Borde, *Op. cit.*, t. I, p. 262, dit de la timbale ou *nagareet* des Abyssiniens.

99. Viollet-Leduc, *op. cit.*, t. II, p. 243. V. aussi Roquefort, *Gloss.*, v° Nacaire, et Wachter, *Glossarium Germanicum*, v° Nacaria.

100. « Nacara, crotalum, vel tympani species... Scriptor infimi ævi in codice Ms. 1343. Biblioth. Regiæ fol. 81. *Quidam sambuco jocabant, gravatos dulciter recreantes : quidam nacaria baculabant, magnum sonum facientes*, etc. Petrus de Valle in Epist. 6. ita appellari ait *Tamburlorum* seu tympanorum bellicorum speciem, qua equitatus militaris Alemannicus, Septentrionalis præsertim uti solet (*Tamburi à cavallo, che noi in Italiano chiamamo Nacchere*) tymbales nostri vocant. Sanutus, l. 2. part. 4. c. 20. 21. Sint quatuor tubatores, tibicines, tibiatores, et qui sciant pulsare Nacharas, Tympana seu Tamburla... » Du Gange, *Gloss.*, v° Nacara. — « Nactarius, vel potius *Nacarius* aut *Nacharius*, tympanotriba, Gall. *Timbalier*. » *Ibid.*, v° Nactarius.

101. V. Du Cange, *Glossar.*, v° Tintinnabulum, et Viollet-Leduc, *Op. cit.*, t. II, p. 254.

102. Dans le *Roman de la Rose*, v. 21537 et suiv., Jehan de Meung, en parlant de Pygmalion devenu amoureux de la statue qu'il avait faite, donne le nom d'*orloges* au carillon.

103. C'était peut-être quelque instrument analogue aux xylophones et autres qui de temps en temps ont une existence éphémère.

Émile Travers,
Secrétaire de la Société des Beaux-Arts de Caen,
correspondant du Comité.

XIII

CARRELAGE DE L'ÉGLISE DE BELLEPERCHE

TREIZIÈME SIÈCLE.

Les instructions adressées par les soins du ministère des Beaux-Arts pour diriger, dans les réunions générales de la Sorbonne, les travaux des Sociétés, donnent une place d'honneur à l'étude de la céramique. L'année dernière, M. Ed. Forestié, secrétaire de la Société Archéologique de Tarn-et-Garonne, a présenté l'histoire rapide de cette branche de l'art dans notre département. Je ne prétends pas revenir sur un travail traité avec une incontestable compétence par l'auteur des *Anciennes Faïenceries de Montauban*, mais il peut être intéressant d'étudier un point qui n'a été qu'indiqué.

Je veux parler des carrelages *incrustés* et *émaillés* [1], qui, dans nos édifices du Moyen Age, concouraient si puissamment par leur dessin et leur couleur à l'harmonie générale.

Les provinces du Nord ont offert de nombreux exemples de ces pavages multicolores; jusqu'à présent, le Midi s'était montré plus pauvre, et M. A. Ramé avait pu, avec raison, constater que, sous ce rapport, les artistes du Nord semblent avoir été plus inventifs et plus féconds. Je puis, toutefois, aujourd'hui citer deux grandes

[1] *Vernissé* serait plus exact.

églises abbatiales, construites au treizième siècle, dans le territoire actuel du Tarn-et-Garonne, et qui furent alors dotées d'un important carrelage émaillé.

Pour l'une d'elles, celle de Belleperche, il me sera facile de fixer une date, et en montrant de nombreux spécimens de carrelage, d'en indiquer les dispositions anciennes, tout au moins dans la nef.

Dans la première moitié du douzième siècle, les Cisterciens avaient fondé les abbayes de Belleperche et de Grandselve, dont la prospérité fut grande dès les premières années de leur existence. Cette dernière a été complétement détruite à la Révolution. Quelques carrelages retrouvés parmi les débris prouvent cependant que le sol des églises de ces deux monastères eut un revêtement semblable exécuté dans un temps rapproché par les mêmes ouvriers usant de matières analogues [1]. Je dirai, tout de suite aussi, que la belle église des Cordeliers de Toulouse, si malheureusement détruite en 1871 par un incendie, avait reçu dans ses chapelles des carreaux du même genre. Quelques-uns ont été recueillis sous les décombres fumants et publiés par M. Alquier dans le *Recueil* de l'Académie des sciences de Toulouse [2].

En 1263, l'église de Belleperche venait d'être élevée avec une grande magnificence, *opere sumptuosa*, disait la bulle du pape Urbain IV accordant quarante jours d'indulgence aux fidèles qui assisteraient à sa dédicace. Cette cérémonie eut lieu sous l'abbatiat de Guillaume Geoffroy ou Jauffre, qui gouverna avec éclat le monastère jusqu'en 1292, époque de sa nomination à l'évêché de Bazas. L'histoire a enregistré les actes de cet abbé; les habitants de Saint-Porquier, de Pomaret et de Larraset vécurent longtemps soumis à des coutumes qu'ils tenaient de lui, et le marbre nous a conservé ses traits, ses armes et son nom gravés sur une pierre tombale. Longtemps placée devant l'autel majeur, cette dalle funèbre fut arrachée du sol par les réformés et retrouvée dans les ruines de l'église, « *in ruderibus ecclesiæ* », dit le *Gallia;* elle dut reprendre sa place d'honneur dans le chœur en attendant les nouveaux orages de la fin du siècle dernier. Aujourd'hui, entourée des restes du carrelage de Belleperche, elle occupe le centre de la

[1] L'église de Grandselve fut consacrée en 1252, celle de Belleperche en 1263.
[2] Année 1878, t. X, p. 399.

salle du Prince Noir à l'Hôtel de ville de Montauban, où est établi notre Musée archéologique. Cette effigie intéressante pour l'histoire du costume est reproduite fidèlement planche Ire. Elle est accompagnée de l'écusson du prélat qui porte une croix pleine et une orle chargée de quatorze besants. Cet écusson se retrouvant plusieurs fois répété dans le carrelage, et l'église ayant été terminée sous le long abbatiat de Guillaume Jauffre, la date de l'exécution de l'œuvre qui nous occupe doit être fixée peu après au commencement de la seconde moitié du treizième siècle. Au besoin, la croix de Toulouse multipliée à l'envie rappellerait les largesses des comtes de ce nom et le legs de Raimond VII employé pour terminer l'édifice.

Durant près de quatre siècles la paix du monastère fut souvent troublée, et le pas des hommes d'armes dut se marquer plus rudement que la sandale des moines sur le carrelage historié; en maint endroit l'émail était usé, et bien des briques faisaient défaut, mais les largesses des derniers descendants des fondateurs, les seigneurs d'Arcombald, se firent sentir. L'abbé Jean III de Cardaillac répara l'église vers 1520 et dut faire alors exécuter, pour combler les vides, de nouveaux carrelages qui, suivant le goût du temps, reproduisirent en faïence peinte la fleur de lis et les quatre-feuilles des plus anciens. Je les ai retrouvés en place au milieu de ces derniers.

Ni les uns ni les autres n'ornèrent longtemps la nef de l'église. Celle-ci fut abattue en 1572 avec une partie des bâtiments réguliers par le farouche Terride. Avec des jours meilleurs, vers la fin du même siècle, les moines, dont le nombre était réduit, ne relevèrent probablement qu'une partie de leur ancienne église. Le bas de la nef dut être abandonné, le terrain nivelé, et c'est après trois cents ans d'ensevelissement sous un mètre cinquante centimètres de terre que j'ai eu, dans des fouilles que je fis exécuter en 1876, la surprise de retrouver le carrelage qui fait l'objet de cette communication. Surprise et joie mêlées à la tristesse que causent les dévastations.

La description de cette œuvre importante sera rapide. Je n'ai rien retrouvé au sanctuaire que les restes d'un dallage de pierre replacé sans doute à la fin du seizième ou au commencement du dix-septième siècle.

La nef centrale et les collatéraux qui l'accompagnaient étaient

divisés par quatorze bandes de largeur à peu près égale qui couraient de l'entrée au chevet. Ces bandes, formées de briques sans mélange de pierre, étaient séparées par des bordures de quatre-feuilles, de doubles fleurs de lis encadrées de losanges, de séries de croix de Toulouse, etc.

Des rinceaux ou des damiers recueillis parmi les débris avaient dû être placés dans le sanctuaire et entourer peut-être des pierres tombales ou des rosaces dont quelques-unes de nos briques fournissent les éléments.

Les bandes qui occupaient le centre de l'église étaient les plus riches; des fleurs de lis plus ou moins ornées ou des croix de Toulouse alternaient avec des feuilles de laurier posées en sautoir. Ces carreaux étaient placés en losange, ceux qui étaient sans incrustation offraient une surface colorée en vert ou en jaune.

Il n'y a rien de nouveau à indiquer pour le mode ou le procédé de fabrication, qui consistait dans les quatre opérations suivantes : moulage de la brique, estampage, remplissage des creux, battage et enfin émaillage.

Parfois une couche de terre fine noirâtre était posée sur l'argile de manière à couvrir les fonds. Les creux étaient toujours remplis de terre blanche colorée en jaune brillant, quelquefois en vert par un vernis plombifère.

M. Darcel, qui a bien voulu dans la *Revue des Sociétés savantes* féliciter notre compagnie du zèle qu'elle a apporté à la conservation de ce précieux pavage, refuse à sa couverte brillante le nom d'*émail*, pour ne lui attribuer que celui de *vernis* au *plomb*. En acceptant l'opinion du savant membre du Comité, nous rappellerons seulement que la plupart des carrelages *dits émaillés* étaient fabriqués dans les mêmes conditions que le nôtre.

Une des planches jointes à ces notes donne au lavis le dessin des divers carreaux retrouvés à Belleperche; sur la planche Ire, j'ai essayé de rendre l'effet de la couleur par de l'aquarelle.

On sent dans le choix des figures le désir qu'avaient les Cisterciens de se conformer aux prescriptions de saint Bernard en évitant « les anges et les saints » en même temps que les « monstruosités ».

Les fleurs de lis jouent un grand rôle dans la décoration; on en retrouve toutes les variétés : un *créquier* et un écu *fuselé* rappellent,

de même que les armes de Guillaume Jauffre, le souvenir des bienfaiteurs de l'abbaye.

La faune est peu représentée : trois poissons, peut-être des *perches?* une oie les ailes éployées, indiquent probablement les produits du fleuve qui baigne les murs du monastère et des *granges* qui devaient alors, comme de nos jours les métairies, fournir les oies justement célèbres du bassin de la Garonne. Puis encore, un renard assis devant une cigogne ou une grue (un des fabliaux du Moyen Age), un chasseur, armé d'une pique et sonnant de la trompe, précédé d'un chien; des oiselets enfin, perchés sur les branches ou les pétales des fleurs de lis.

Les combinaisons géométriques se rencontrent fréquemment. Il suffit, du reste, de jeter les yeux sur une des planches ci-jointes pour se rendre compte des dessins employés dans ce carrelage, dont l'effet d'ensemble est vraiment digne de remarque et dont l'imitation est facile pour l'industrie qui aime, de nos jours, à reproduire des modèles anciens.

Les carreaux ont de 11 à 12 centimètres de côté et une épaisseur d'environ 2 centimètres et demi; les bordures sont quelquefois formées par des carrelages oblongs et plus étroits.

Signaler à l'abbaye de Moissac des carrelages du treizième siècle serait ajouter à cette étude consacrée à Belleperche, mais prouverait encore que nous n'avons pas été au Moyen Age déshérités de ce riche élément de décoration pour nos monuments.

F. Pottier,
Président de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne.

XIV

LA ROYAUTÉ DES BRAIES

CONCOURS ANNUEL ET RÉGIONAL DE SPECTACLES A LAON

PENDANT LES QUINZIÈME ET SEIZIÈME SIÈCLES.

On sait quelle ardente passion poussa, pendant les quinzième et seizième siècles, les populations urbaines de la Flandre, de l'Artois, du Hainaut et de la Picardie vers le Théâtre et ses manifestations de tous genres : Mystères ou drames religieux, Monstrances ou Allégories, Sotties, Folies et Farces. En cet ordre d'idées, l'histoire de ces provinces n'est plus à faire. Celle, au contraire, des contrées très-voisines, comme le Soissonnais, la Brie, la Champagne et le Laonnois, est bien moins riche et complète.

Il paraîtrait donc admissible, à première vue, que le nord extrême de la France aurait plus aimé, fréquenté et multiplié les représentations théâtrales, quelles qu'elles fussent, que ne l'avaient fait, au moins d'après les publications sur la matière, les contrées plus avancées vers l'est.

Peut-être l'infériorité de ces dernières pourrait-elle ainsi s'expliquer : ou les sources locales et municipales surtout n'y ont point été étudiées assez à fond; ou elles sont moins riches en documents; ou l'on n'a pas envisagé sous leur vrai jour certains de ces documents, et, par conséquent, on n'a pas tiré tout le parti possible de ceux qui avaient eu une vraie valeur au point de vue des origines du Théâtre. Comme preuve, je puis citer en exemple un grand fait qui n'a pas eu la notoriété qu'il méritait et sommeille dans l'oubli depuis plus de vingt-cinq ans.

Le classement des archives municipales de la ville de Laon fut entrepris vers 1857 par M. Matton, archiviste de l'Aisne, aidé de M. Desaint, son adjoint. L'inventaire des comptes des receveurs des deniers communs fournit bientôt de nombreuses quittances

qui contenaient les plus amples renseignements sur les spectacles pendant tout le cours des quinzième et seizième siècles, sur leurs acteurs, sur la part que la cité prenait dans leurs exercices scéniques par ses subventions en nature et en argent, tous détails ayant déjà une véritable importance; mais ce qui était bien autrement neuf et considérable n'avait pas été mis en lumière par la publication pure et simple de ces précieuses quittances seulement classées par ordre de dates et restées sans commentaires ou mise en scène. Ce qui donc n'avait pas été placé en relief, c'est le caractère de périodicité annuelle, normale et officielle, qui faisait d'une suite de manifestations beaucoup plus que séculaires une véritable institution municipale avec sa pérennité durable et indiscontinue, avec sa direction dont le nom et la mission ne changèrent jamais, avec son fonctionnement toujours et exclusivement tourné vers les jeux du théâtre, avec ses bandes de comédiens accourant chaque année de tous les points de la contrée et de villes qui se faisaient un plaisir, presque un devoir et un honneur, de répondre aux appels réguliers d'une d'entre elles se constituant en centre d'attraction et d'expansion intellectuelles et littéraires.

L'histoire du Théâtre dans les provinces du nord extrême de la France contient d'assez nombreux détails sur les rapports qu'entretenaient, à l'époque dont nous nous occupons, plusieurs villes au point de vue de certaines solennités dramatiques qui sont déjà des concours au petit pied. Leurs archives en ont conservé des souvenirs utiles. De cité à cité on s'adressait des invitations pour des représentations où l'on convoquait les compagnies voisines d'acteurs bourgeois par des messagers que les villes invitées étaient tenues à récompenser richement. Ces visites entre compagnies locales d'acteurs ne constituent que des rapprochements circonstanciels et non, comme à Laon, un concours périodique et régional, comme on dit aujourd'hui concours régional d'agriculture, concours régional d'orphéons. En l'absence de documents assez nombreux et sérieusement probants, ces relations entre villes possédant des compagnies dramatiques semblent ne pas affecter ce caractère d'institution régulière, durable, périodique et normalement annuelle, caractère que je rencontre et signale à Laon, et qu'il est nécessaire d'établir sur des bases authentiques et indiscutables.

A un moment donné, la vieille cité de Laon fut un centre actif

de développement pour le Théâtre et créa, en vue de ce développement intellectuel une institution municipale et d'une utilité incontestable. C'est la *Royauté des Braies* avec des fêtes périodiques, ou concours annuels pendant lesquels toutes les « bendes », compagnies et confréries de comédiens de la contrée se réunissaient pour donner des spectacles. Ce concours durait trois jours, et les populations y étaient libéralement convoquées. Elles y accouraient de loin avec ardeur, elles-mêmes, et grâce à leur animation, composant un spectacle des plus intéressants et dont l'histoire générale du Théâtre ne connait peut-être pas d'autre exemple, au moins d'exemple aussi complet et frappant par son ensemble, se développant avec une telle ampleur et aussi sérieusement constaté dans ses détails.

C'est ici qu'interviennent utilement les nombreuses quittances dont j'ai signalé l'apparition un peu plus haut et qui sont extraites des comptes de la ville de Laon. Elles composent une série de trente-six pièces toutes relatives aux concours annuels de la *Royauté des Braies*.

Le nom bizarre du *Roy des Braies* apparut pour la première fois dans ces communications qui, par leur seule publication, ne pouvaient suffire à mettre en valeur le vrai caractère des concours dramatiques de Laon. On voyait bien qu'autour d'un personnage à sobriquet ridicule se concentraient fréquemment des compagnies de comédiens venant des villes voisines; mais, de prime abord, le surnom fantaisiste du président de ces réunions sembla autoriser à penser que, sous cette direction à dénomination peu sérieuse, il ne se dût jouer exclusivement que Farces, Sotties et Folies. La première pensée dominante fut que jadis on se livra sans doute, autour de ce *Roy des Braies* (en patois local, *des culottes*), à trop d'insanités, à trop de sottises dérivant de *sotties*, à trop de folâtreries trop gauloises et « balivernes en manière de singes verds ». Les mots de *Royauté des Braies* appelaient trop facilement l'idée de *Royauté débraillée*. Comme chaque quittance portait mention d'une notable quantité de pots de vin distribués aux frais de la ville, on crut alors facilement que, à la suite de ces « beuveries » réputées pour pantagruéliques, on avait dû jadis inventer sans nul doute ce dicton populaire : « *Se donner une braie* », comme aujourd'hui l'on dit parmi les basses classes :

« *Se donner une culotte.* » Ainsi, et dès la première heure, fut compromise la précieuse collection des quittances de la *Royauté des Braies*. Elle prêta à sourire pour un instant et fut oubliée.

Je ne crois ni à une *Royauté débraillée*, ni à l'extravagance systématique d'une confrérie de *Fous*, ni aux trop copieuses libations. Le nom de *Roy des Braies* est un de ces sobriquets railleurs dont le moyen âge affubla toutes les compagnies d'archers et d'arbalétriers, aussi bien que celles de comédiens. La signification, — si tant est qu'il se trouve là une signification précise dans le sens de ce mot, — échappe à l'analyse et à l'histoire. Il y a eu certes, aux réunions dramatiques de Laon, des distributions de vin; mais c'est le *Vin d'honneur* si en honneur en ces vieux temps. Il y aura des festins; mais on s'en est toujours donné entre confrères. Il y aura du bruit, des éclats de rire, de la grosse gaieté; cela nous étonne, nous qui sommes si peu gais et qui ne savons plus rire. *Braie* comportera-t-elle toujours *Débraie?* Rien ne le prouvera; mais ce qui résultera de cette étude, c'est le concours régulièrement périodique et annuel de spectacles qui ne seront pas uniquement et exclusivement comiques. Les *ludi théâtrales* y affecteront tous les genres et comporteront même les *ludi larvales*, et les compositions sérieuses y coudoieront la mascarade et la petite pièce, aussi la pantomime ou mystère sans parler. Les bandes de Chauny accourant fréquemment à Laon, il n'est pas étonnant que les *Trompettes-Jongleurs*, ces beaux diseurs de balivernes de Rabelais, ces grimaciers de fondation selon le vieil historien Pasquier, donneront des assauts de grimaces, de jongleries et désarticulations; mais ils amènent avec eux les confrères de la Passion, de Chauny aussi, qui « jouent de personnaiges ». Les *Fous* et les *Innocents* de Laon lutteront bien par les carrefours à qui « fera la plus belle « grimace »; mais les « compaignons de la même ville représenteront « des Mystères ». Nous citerons des « bendes de joueurs de farces »; par contre nous en signalerons qui ne donnent que des « pyeulzetez », et le nom un peu prétentieux de la compagnie de Soissons « dicte *la Rhétorique* » est un gage de gravité. Il ne faut donc pas, seulement sur la foi d'un sobriquet comique et de fournitures de vin, affirmer que la spécialité dominante, sinon absolue, de ces réunions comportait exclusivement la raillerie, le bruit pour le bruit, l'ivresse, ses indécences et scandales.

Étudions donc sérieusement les sérieux documents et souvent les citations textuelles que nous fournissent les quittances des fonds que le receveur des deniers communs de la ville de Laon versait entre les mains des *Roys des Braies* à titre de subvention municipale. Comme en ces temps si féconds en quittances détaillées et instructives, les nôtres, pressées et nombreuses, se suivent, se commentent et s'expliquent, se complètent de façon que, étudiées à fond, interrogées avec soin, elles fournissent assez d'éléments subtantiels pour la recomposition d'un grand ensemble, de ce que je n'ai pas craint d'appeler un grand fait utilisable au profit de l'histoire générale du Théâtre. Faisons-les donc parler en leur demandant tout ce qu'elles peuvent nous apprendre, mais aussi rien autre chose que ce qu'elles veulent dire.

La première de ces quittances est datée de 1410, et la dernière de 1541. Nous fournissent-elles exactement l'époque de naissance et de mort pour l'institution municipale des concours dramatiques de Laon? Je ne le crois pas. A la date de 1410, elle est déjà trop bien organisée pour qu'on puisse tenir sa création comme récente, et en 1541 elle se montre trop vivace pour avoir expiré subitement. On peut admettre simplement que les documents manquent avant la première de ces dates, comme ils font défaut postérieurement à la seconde. Prenons donc les fêtes de la *Royauté des Braies* à leur première apparition dans l'histoire locale, c'est-à-dire à la date officielle de 1410.

Il est dès lors établi que, d'habitude et de tradition plus ou moins antiques, il existait à Laon un concours de confréries dramatiques se réunissant annuellement, selon cette affirmation d'une quittance de 1496 ainsi rédigée : « ...La feste des bourgeois et « habitants de la ville et cité du dict Laon que l'on a coustumez faire « *chacun an.* » La quittance de 1497 s'exprime absolument dans les mêmes termes. Celle de 1498 va plus loin et affirme la très-longue vieillesse de ces concours « que l'on a accoustumez faire *chacun an* « *de toutte ancienneté* ». La quittance de 1500 parle aussi de la « feste du XXe que l'on a accoustumez faire *de toutte ancien-* « *netté* », ce que constatent aussi formellement les quittances de 1501, 1502 et 1509. Deux points importants nous sont d'ores et déjà acquis sans conteste : la fête du concours dramatique de la *Royauté des Braies* remonte au delà des premières années

du quinzième siècle et se célèbre chaque année sans interruption.

Les quittances l'appellent indifféremment ou *Feste du* XXe, ou *Feste du vingtiesme jour*, ou *Feste bourgeoise des vingts jours*, ou *Feste du Roy des Braies*. La quittance de 1496 fournit cette explication : c'est « *la Feste des bourgeois* et habitans de la dicte « ville et cité du dict Laon que l'on a coustumez faire chacun an à « la dicte ville au XXe jour après Noël ». Cette fête dure trois jours entiers. Les vingt jours d'après Noël ne se comptent pas toujours exactement. En 1497, la fête a lieu les 13, 14 et 15 janvier; en 1500, les 14, 15 et 16; les 12, 13 et 14 en 1510.

Elle est offerte, nous le savons déjà, à toutes les compagnies bourgeoises de comédiens de la contrée par une semblable corporation laonnoise. Le nom de celle-ci est *Mauvaise Braye* dans notre première quittance datée de 1410, et ensuite les *Brayes* toujours et simplement. Pourquoi ce sobriquet tiré du vêtement d'alors et de cette partie du vêtement? Pourquoi l'adjectif *Mauvaises* tout d'abord? Pourquoi la disparition de ce qualificatif dans toutes les quittances postérieures à 1410? Ce sont là autant d'énigmes dont la solution ne nous est pas fournie par les nombreux documents puisés dans les comptes de la cité de Laon.

La compagnie des *Braies* avait pour chef ou président un roi, le *Roy des Braies* (quittance de 1531), qui lui-même avait un grand officier nommé le *Prince connestable* (même quittance). Le *Roy* donnait des ordres aux crieurs publics et « varlets de ville ». Il avait sa musique de « ménestrez » qu'il requérait et payait (quittances de 1497, 1498, etc.). Sa puissance expirait-elle avec le troisième jour du concours réglementaire de Laon? Je la crois persistant pendant toute l'année, parce que je vois, en 1496, le *Roy des Braies* de Laon aller, avec sa bande, « jouer de personnaiges » à Saint-Quentin où, au cours de son année de royauté, il rendait la visite que les comédiens de cette ville lui avaient faite au concours du XXe de cette même année.

Le *Roy des Braies* n'était pas rééligible, car je ne vois jamais reparaître deux fois le même nom dans la liste de ces monarques dont l'omnipotence ou de trois jours, ou de douze mois, est mitigée par l'adjonction d'une institution profondément démocratique, car cette royauté était soumise au suffrage universel... de tous ses sujets, c'est-à-dire de la confrérie. (Quittance de 1489.) Le *Roi*

des Braies était toujours élu dans les derniers jours qui précédaient l'année nouvelle.

Ce n'est pas un mince personnage, celui qui va représenter la ville de Laon s'apprêtant à recevoir tant de comédiens étrangers. Le *Roy* de la « feste des XX jours » est toujours choisi parmi les notables de la cité, parmi les membres des anciennes familles, parmi les fonctionnaires royaux ou municipaux (quittances de 1494, 1496, 1500, etc.). On lui doit le vin d'honneur. (Quittances nombreuses.) En 1410, la ville lui fait offrir « VIII pos de vin d'Ay « à XII deniers parisis le pot ». Du vin d'Ay, rien que cela! Et cependant le vignoble de Laon possédait alors certains crus de renom. XII deniers le pot, quand le vin d'honneur présenté aux compagnies du dehors ne valait que VIII deniers le pot! L'abbaye Saint-Martin de Laon lui devait de fondation un grand dîner dans la nuit d'avant le concours (quittances de 1502, 1510, 1518, 1538), et le brave monarque, tant il était bon prince, daignait agréer « la société de « messieurs les officiers du Roy estant au disner ». (Quittance de 1502.) Les grands dignitaires de l'église lui envoyaient des mets de choix; ainsi, M. l'abbé de Saint-Nicolas-aux-Bois, dans la forêt de Saint-Gobain, arrive de son monastère, le 11 janvier 1510, et tout exprès pour assister au festin de la *Royauté des Braies*. Il fait son présent au *Roy :* « Et en ce jour apporta deux piesses de « venaison à la compaignie. » C'est le *Roy des Braies* qui présente le vin d'honneur aux bandes étrangères à leur entrée solennelle en ville. C'est lui qui préside les assises dramatiques. (Quittance de 1531.)

Nous savons même en quel équipage il se rend au-devant des compagnies; car, suivant la quittance de 1509, le receveur des deniers communs paye 2 sols à maistre Jehan Clocquant « pour avoir servy à la chevauschée du *Roy des Braies* ung « barreuil (tombereau, barreau en patois local). A Laon, ce « barreuil » équivaut au « car » ou char de l'Artois et de la Picardie. C'est un grand véhicule qu'on drapait d'étoffes et tapisseries à la façon des « cars » de Béthune ou d'Abbeville, ce qui n'est pas douteux, la ville de Laon ne faisant jamais chichement les choses. Cela n'était pas dans ses habitudes, car chaque année représente sa quittance d'une subvention de cent sols parisis versés « au *Roy des Braies* « pour lui aidier à paier ménestrez, trompettes, clarons, comme

« l'on a accoustumez faire à *tous Roys de toutte ancienneté* ». (Quittances de 1498 et 1509.)

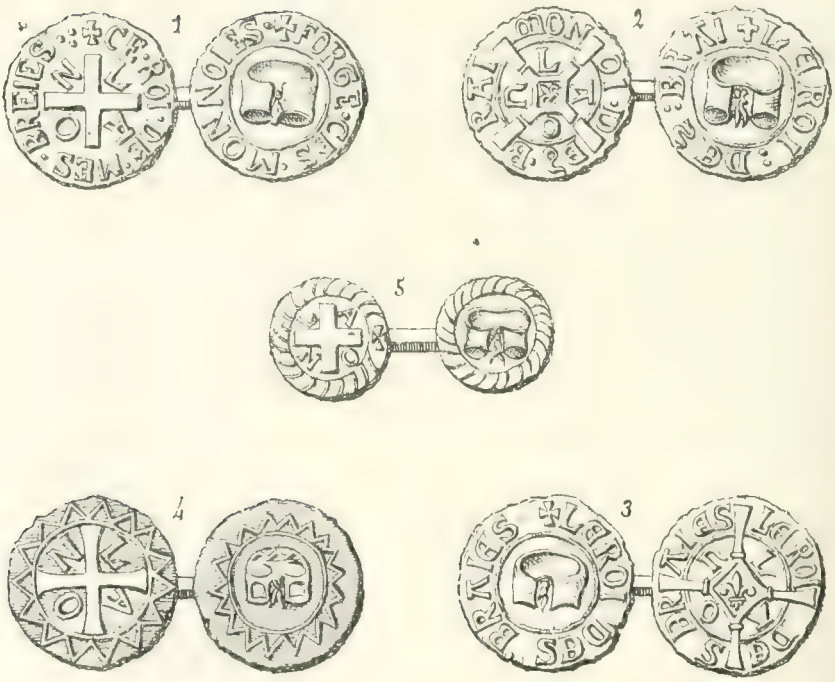
A l'aide de ces quittances, on peut constituer une liste assez nombreuse de *Roys des Braies*. Donc furent rois : en 1489, Bernard, receveur des tailles; 1494, Adam Midelet, receveur de l'Élection; 1496, Jehan Leroux, bourgeois; 1497, Jehan Beuvry; 1498, Pierre Courtier; 1499, Adam Sarrazin; 1501, Remy Lebrun, marchand bourgeois; 1503, Jehan Daubigny; 1509, Jacques de Marle; 1510, Guillaume de Beaumont; 1516, Hivart Mainon; 1517, Jehan Prévost; 1518, Adrien ou Agnan Regnier, clerc du conseil de ville; 1519, Jehan Sonnet; 1529, de Hérissart; 1530, Jehan Lamy, greffier en l'Election de Laon; 1531, Ambroise Le Sieur; 1532, Gilles Chef-de-ville; 1533, Thomas Lenain; 1539, Furcy Branche; 1540, Adam Moroy; 1541, Antoine de Marle. Le *Roy des Braies* est mort! Là se clôt la liste de ces potentats laonnois qui présidèrent si longtemps aux jeux de tant de bandes étrangères et accourues de loin avec tant de constance, ces *Roys* qui battirent monnaie ou méreaux au champ timbré d'une *braye* ou *culotte éployée*, au revers d'une *croix* ou simple ou *chargée d'une fleur de lys en abyme* et toujours *cantonée des quatre lettres du nom de Laon*, avec des légendes diverses.

LA

ROYAUTÉ DES BRAIES

MEREAUX DE PLOMB

QUINZIÈME ET SEIZIÈME SIÈCLES



D'après les dessins de M. Cridé.

LÉGENDE

N° 1. Ce-Roi-de-mes-Braies. — Forge-des-monnoies.
N° 2. Monnoi-des-Bral. — le roi-des-Bral. — N° 3. Le roi-des-braies.
Le roi-des-Braies. — N° 4. Laon. — N° 5. Laon (petit module).

Il n'en reste pas autant, on n'en sait pas si long de bien des conquérants. Il y a des listes de dynasties égyptiennes ou babyloniennes qui sont moins riches et complètes, et surtout leurs rois mitrés, barbus ou à pieds fourchus, n'ont peut-être pas rendu leurs sujets aussi jovialement heureux et à si bon marché.

La « chevauschée » du *Roy des Braies* (quittance de 1509) se range en bon ordre. Probablement, son héraut ou messager et ses trompettes, montés sur des chevaux, ouvrent la marche. Le Roy a

SCEAU
De la compagnie des comédiens
De Pinon (Aisne).

pris place sur « son barreuil » (même quittance), et part pour aller recevoir à la porte de la ville les compagnies étrangères prêtes à faire leur entrée, les unes à cheval, les autres en chariots, les plus voisines ayant voyagé pédestrement. C'est une scène mouvementée et surtout turbulente. On se presse, on s'agite, on se reconnaît, on s'appelle, on se serre les mains, on se range avec peine en riant et criant. Ces compagnies arrivent de Péronne, de Compiegne, de Reims, de Noyon, de Chauny, de Saint-Quentin en Vermandois, de Bohain, de Ham, de Soissons, de Vailly-sur-Aisne, de Pinon qui a

sur son sceau et probablement sur son pennon un singe mitré, crossé et assis dans une chaire richement ciselée, de Crépy en Laonnois, de Bruyères près Laon, de Nostre-Dame-de-Liesse, de Crécy-sur-Serre, etc.

Si nous avions les quittances de cent trente ans, la liste des villes qui envoyaient habituellement à Laon des députations de comédiens bourgeois serait bien autrement complète.

Enfin, le *Roy des Braies* a donné le signal de l'entrée en ville. Il conduit la marche triomphale, précédé par les « varlets de ville » en grand costume des solennités municipales, c'est-à-dire vêtus de longues robes de drap rouge et violet. (Quittance de 1571.) On remarque la « chevaulchée de Saint-Quentin commandée par son « *Prince de Jonesse,* lesquelz étoient venuz bien XXX chevaulx ». (Quittance de 1494.) C'est parmi les compagnies la plus assidue aux concours de Laon : « Ils sont venuz et comparuz à la dicte « feste des XX jours, ainsi qu'ils ont accoustumez. » (Quittance de 1483.) C'est aussi et toujours la plus nombreuse. En 1500, deux compagnies venues de Saint-Quentin amenaient « XXIIII person- « naiges » (quittances de 1500 et 1501), et n'en comptèrent jamais moins de douze. (Quittance de 1497.) Les plus nombreuses bandes ensuite sont celles de Soissons avec douze confrères, de Noyon avec autant de membres, de Chauny qui en a dix parfois. (Quittances diverses.) Parmi les bannières haut battant, on remarque surtout celle de Chauny avec son grand singe vert qui grimace et gambade comme le font ses *Adventuriers* qui s'avancent en gambadant et grimaçant aussi.

Enfin le cortége est entré en ville et défile par les rues si pittoresques alors avec leurs maisons de bois à auvents, à étages en surplomb, à sculptures tout aussi souvent effrontées que religieuses, à fenêtres étroites, à huis surbaissés. En marchant, les « bendes et « compaignies » font d'abord un beau silence ; mais l'air se remplit bientôt de musiques éclatantes. « Une compaignie de trompettes « et clarons est venue à la dicte feste et ont recue XL sols pour eulx « retourner. » (Quittance de 1509.) Saint-Quentin, qui envoyait, en 1367, des ménestriers à Cambrai pour l'entrée du roi Charles V et encore dans la même ville, en 1491, quatre joueurs « de flute, « harpe et soyette pour rescréer le peuple » (extraits des comptes de la ville de Cambrai), devait aussi faire accompagner par des musi-

ciens ses acteurs se rendant à la « feste des XX jours » de Laon. La musique du *Roy des Braies*, « ménestrez et trompettes » en 1490, « ménestriers, clarons et trompettes » en 1497, « ménestrez « et clarons » en 1501, faisait aussi merveille en tête de la procession. Dans les rangs, clercs et laïcs, « certains compaignons tant clercs « que séculiers » (quittance de 1483), s'avancent fraternellement mêlés les uns aux autres. Les gens d'église arrivent de Soissons et de Saint-Quentin. (Quittances de 1483 et 1517.) En 1529, Jacques Delobbe, prêtre, donnait quittance de la subvention de LX sols qu'il avait reçus pour les frais de voyage de sa compagnie les *Adventuriers* de Chauny. En 1511, la procession était agrémentée par la présence « d'un grant porc sengle (sanglier) » offert par les comtes de Saint-Pol et de Vendôme au *Roy des Brayes* pour servir à la « feste du XXe » et qu'on mangera « au festin d'amour et société ».

On arrive enfin à la Maison de Ville où le vin d'honneur est offert aux visiteurs par le *Roy des Braies* assisté du corps de ville. En 1440, il offre « à ceulx de Sainct-Quentin VIII pos de vin, des « pos de vin du présent de la ville ». Tous les renseignements sont dans la quittance de cette année : « Chacun pos est de deux los. Le « vin est pris à l'hostel (auberge) de Pierre Lemercier. Il vaut « XVI d. le lot, et les VIII pos ont cousté ensemble X s. 8 d. pari- « sis. » Et ce n'était pas trop si les visiteurs de Saint-Quentin étaient ou vingt-quatre ou trente. En 1489, le vin d'honneur offert « à « ung certain nombre de compaignons de la ville de Soissons » consistait en « VI grans pos de vin de Beaulne à 2 sols ». Était-il de Beaune en Bourgogne, ou du cru local de Beaune du canton de Craonne en Laonnois, et qui tout récemment encore possédait un bon vignoble?

Puisque nous en sommes aux dépenses du concours « du XXe « après Noël », constatons que, pour engager les compagnies de comédiens forains à revenir dans ses murs, la ville de Laon leur accordait des subventions à titre d'indemnité de frais de route. Elle donne « à ceulx de Saint-Quentin-en-Vermandois pour leurs « peines et salaires d'avoir venuz en la ville de Laon et illec joué « plusieurs jeux de personnaiges et y faict plusieurs aultres pyeul- « setez » deux écus d'or en 1482, « LIV sols pour deux esculz « d'or » en 1483, « LIV sols parisis » en 1484, quarante sous à une bande de Chauny et autant à une autre de Bohain en 1517. Les

Adventuriers de Chauny reçoivent cinquante sous en 1529 et la bande de Vailly pareille somme en la même année. Comme la compagnie de Soissons n'a pas trouvé à se caser convenablement en 1490, le corps de ville la loge à « l'hostel de *la Hure* » et la défraye de toute dépense. (Quittance de la même année.)

La liste est longue des sobriquets que prennent ces confréries diverses de nos comédiens bourgeois. Dans les compagnies qui, en différentes années, se dirigent du dehors sur Laon « pour servir « le *Roy des Braies* » (quittance de 1531), nous voyons figurer les *Joyeulx* de Reims en 1440, et leur chef s'appelle « *monsieur le* « *Cardinal* » ; la compagnie de gens d'église de *Soissons* nommé *Rhétorique* en 1517, avec son chef l'*Abbé* en 1490; les *Compaignons Adventuriers* de Chauny en 1529, et évidemment les *Confrères de la Passion* et aussi la grande corporation des bateleurs de la même ville bien connus danst oute la France sous les sobriquets de *Singes de Chauny* ou mieux les *Trompettes-Jongleurs* qui existaient encore dans la dernière moitié du dix-septième siècle; les *Enffans de Malvisson* de Vailly en 1529, ou autrement les *Malle-Dhuysson de Vailly* en 1530; la *Bende des Practiciens* de Soissons en 1530. Il était venu à Laon en 1440, et pour les mêmes cérémonies, « plusieurs borgeois de Sainct-Quentin conduictz par *mon-* « *sieur de Maize-teste* », probablement pour *Mauvaise-teste*, et c'est évidemment un sobriquet de comédien; mais quel est celui de sa « bende »? M. de *Maize-teste* était-il *Prince* de cette compagnie de *la Jonesse* de Saint-Quentin qui, en 1494, était venue à Laon au nombre « bien de xxx chevaulx »? Était-il plutôt *Roy des Ribauds* ou *Roy des Chapels*, ces deux confréries qui purent aussi prendre part aux concours dramatiques de Laon? Quels sont les sobriquets aussi de la bande de Péronne en 1497, cette ville qui eut un *Roy des Ribauds*, de la confrérie de Noyon en 1500, de deux bandes de Saint-Quentin citées par la quittance de 1501, de celle de Liesse en la même année, de Bohain en 1511, de Ham en 1516, des petites villes de la banlieue de Laon?

Voici les noms de quelques-uns des chefs de ces nombreuses confréries d'acteurs. Nous connaissons déjà le prêtre Jacques Delobbe qui, en 1529, commandait les *Adventuriers* de Chauny. Adam Barrat dirigeait une bande arrivée de Soissons en la même année. En 1530, les *Practiciens* de Soissons avaient pour chef Robert

« Boucher, sergent », et en 1531 « Pierre Charnier, praticien en *Conrtaye* à Soissons », détails qui semblent annoncer une confrérie de clercs de la Basoche jouant des farces comme leurs confrères de Paris dont les jeux devaient bientôt être proscrits par le Parlement en 1540 sous peine de la hart, et pour excès d'opposition, satires, diffamations et effronteries. En 1530, Robillart, « clerc *ad hoc* », commandait les *Malle-Dhuyzon* (mal embouchés) de Vailly.

Par une quittance de 1525, nous apprenons que la ville de Laon fut privée du concours habituel de comédie. C'est une exception dont on doit constater officiellement la rareté dans la série non interrompue des concours annuels de jeux exclusivement scéniques. Cette lacune se démontre à l'aide de cette quittance ainsi conçue : « Les *Practiciens* s'estoient mis en frais de venir de Soissons à « Laon cuydant faire les esbastemens par eulx accoustumez, ce qui « leur a esté défendu pour ce que en la dicte ville (de Laon) on « ne faisoit aulcuns esbastemens. » On leur remit de la part de la ville, le 11 janvier 1525, la même indemnité que d'habitude pour leurs frais de voyage, c'est-à-dire « XL sols parisis ». C'est le moment où dans la Lombardie les Français se trouvent en présence des Impériaux. Les esprits sont anxieux. Il semble qu'on pressente le prochain désastre de Pavie (février 1525). Par patriotisme, on s'abstient de tout plaisir; mais, soucieuse de l'avenir de sa grande institution théâtrale et régionale, la ville de Laon ne veut pas que la compagnie des *Practiciens* de Soissons s'en retourne mécontente, et elle lui alloue sa subvention comme de coutume.

Un peu plus haut, je montrais que le festin donné à l'abbaye Saint-Martin de Laon était désigné, dans une quittance de 1511, sous le nom de « festin d'amour et société ». On rencontre ces mots à l'état de formule banale dans une foule de quittances à partir de l'année 1494 où l'on présente le vin d'honneur aux compagnies de Saint-Quentin, Chauny, Crépy, Crécy, Bruyères « quy estoient « venuz jouer de personnaiges à icelle feste du XXe, le dict vin « présenté par pos pour entretenir amour et société avecques les « dictes villes ». En 1502, on donne la subvention habituelle d quarante sous aux « joueurs de personnaiges de la ville de Chauny « ainsi que l'on a coustumé de faire de toute ancienneté pour « entretenir amour et société avec les bonnes villes voisines ». Dans presque tous les documents qui émanent du receveur de

deniers de Laon, ce fonctionnaire prodigue ce compliment et ces politesses, ces protestations d'amour confraternel. J'ajoute qu'on ne fit point usage que de cette viande creuse pour allécher et ramener annuellement aux concours périodiques de Laon les bandes de comédiens étrangers. Outre le vin d'honneur et les subventions pour dépenses de voyage et de logement, la cité laonnoise prenait à son compte les déboursés du vin servi aux repas de ses invités et visiteurs dont « les habitans bourgeois et officiers du Roy nostre « sire » se cotisaient « pour aidier à leurs dépens », toujours « affin « d'entretenir amour et sosciété avecque les bonnes villes avoi- « sinez ». Une année, la ville de Laon fait délivrer le vin de chaque repas à chacune des confréries étrangères. En 1518, elle fournit « pour le souper à quatre compaignies de joueurs de personnaiges « à chacune deux pos, dîner et souper ». En 1519, on accordait « le « XIe jour de janvier, au diner et au soupper, à cinq compaignies « de joueurs, chacun deux grands pos de vin à X deniers le lot, « c'est assavoir Sainct-Quentin, Soissons, Chaulny, Vailly et Liesse ».

En ce moment, plusieurs questions se pressent devant nous. Nous savons ce que tout ce monde accouru de tous les points de l'horizon régional vient faire à Laon. Les bandes et confréries y joueront la comédie, et peut-être concourront-elles pour des prix accordés aux meilleures compagnies d'acteurs, ce qui n'est qu'une hypothèse, les quittances ne disant rien de ce détail, mais ce qui n'est point invraisemblable, les comptes de la ville de Cambrai nous montrant, en 1439; les comédiens bourgeois de cette cité y rapportant « *le maistre prix* » qu'ils avaient gagné à Gand, « pour avoir mieulx joués aux esbâtements de *la Fratrie* ».

Où se dressait à Laon le théâtre des exploits de toutes ces bandes d'acteurs dont nous avons esquissé un dénombrement à la façon d'Homère? Où trouver une assez vaste place dans cette ville si étroite? Où chercher la salle ou les salles dans lesquelles se réuniraient des acteurs et des spectateurs si nombreux? L'immense cathédrale mise hors de cause, l'évêque offrait-il la grande salle de son palais dans laquelle l'histoire locale sait qu'on joua des *Mystères* au cours du quatorzième siècle, et où il reçut pendant la Ligue les *Apostres* de Soissons qui jouaient aussi des personnages? Le seul emplacement suffisant et probable est une immense place qui confine à l'abbaye Saint-Martin où se donnait, nous le savons,

le festin de la *Royauté des Braies*. Tout porte à croire que le *Champ-Saint-Martin* voyait, chaque année, s'élever une grande halle volante où s'abritaient contre les rigueurs de la saison théâtre, décors, comédiens et foules. Cette hypothèse s'appuie sur deux faits acquis. Les archives municipales de Laon[1] nous fournissent une quittance de 1460, qui nous révèle l'existence dans cette ville d'une confrérie de la *Passion* à laquelle il est payé, à cette date, « XVI livres parisis à Pierre de Néelle, demourant à « Laon, laquelle somme a esté ordonné estre baillée et deslivrée « aux compaignons joueurs de mystères de *la Passion-Nostre-Sei-* « *gneur* par l'ordonnance des conseillers et bourgeois, laquelle a « esté joué et monstré par personnaiges aux Champs-Sainct-Martin », et ces derniers mots autorisent à penser que les confrères de la *Passion* utilisaient la halle de la fête du « vingtiesme ». En second lieu, c'est encore sur le Champ-Saint-Martin que se donnait pendant la seconde moitié du seizième siècle un autre spectacle populaire, aussi régulier, périodique et annuel, celui des assises charivariques du « *Geay des Maulx Prouffitans* », spectacle auquel mirent fin un grand scandale et un meurtre accompli dans des circonstances dramatiques.

Quelles mesures de police la ville de Laon prenait-elle en vue de l'affluence des populations rurales que les concours dramatiques attiraient chaque année pendant trois jours, et que les rigueurs de la saison n'arrêtaient jamais? Les quittances ne nous en disent rien, celles au moins qui sont spéciales à la *Royauté des Braies*. Pour trouver quelque renseignement utile sur cet important sujet, il faut compléter la citation de la quittance de 1460, relative à l'autorisation accordée aux confrères de la *Passion* de Laon de jouer leur pieuseté sur les Champs-Saint-Martin. Après avoir voté leur subvention, le corps de ville arrête qu'on lèvera douze hommes qui feront le guet et la police pendant les représentations qui vont se donner à la Pentecôte prochaine. Leur service rempli, le receveur paye ces douze sergents intérimaires, et il nous donne ces renseignements dans sa quittance : « A Jehan Mabille, « etc., tous demourans à Laon, la somme de VI livres X s. t.,

[1] Inventaire de ces archives par MM. Matton et Desains. Série CC. Impôts et comptabilité, page 5.

« c'est assavoir x s. t. à eux tauxés et ordonné pour les peines et « salaires d'avoir le jour de la Penthecouste et les trois festes « enssuivant que le mistère de la *Passion-Nostre-Dame* a esté « joué et monstré par personnaiges aux Champs-Saint-Martin, « gardés aulcunes des portes de la ville estant ouvertes et allant tant « de jour que de nuyt parmy la dicte ville armez et embastonnez « pour prendre garde aux noises, desbatz, larrecins ou aultres « inconvéniens qui eussent pu subvenir. » Étant certain que l'affluence des spectateurs était bien autrement considérable aux fêtes d'ensemble du « vingtième après Noël » qu'à une simple représentation de mystère local, il fait aussi supposer qu'on dut prendre des précautions plus sérieuses; mais je répète que sur ce point les quittances, qui jusqu'ici se sont montrées si fertiles en renseignements, restent absolument muettes.

Elles nous renseignent mieux sur la nature des pièces représentées dans ces grands concours, et nous avons pu, dès les premières pages de cette étude, faire pressentir que l'éclectisme y règnait en maître. Jamais elles ne prononcent le mot *Mystère,* qui est deux fois remplacé par celui de *Pieuseté*. Une fois elles parlent de *Moralités* et trois fois seulement de *Farces;* mais à chaque pas on y rencontre ces expressions plus générales : « Jeux et joueurs de « personnaiges. » (Quittances de 1489, 1490, 1494, 1496, 1498, 1500, 1501, 1502, 1509, 1517, 1518.) Il semble donc que ces trois mots : « Jeu de personnaiges » comportent, dans leur acception philologique d'alors, l'ensemble des divers spectacles aimés par la société de ces vieux temps. Elle les enfermait tous dans la grande famille des *Ludi theatrales* qui comportaient un sous-genre dénoncé par les conciles, celui des *Ludi larvales,* c'est-à-dire les Mystères ou « pyeulsetez » joués le plus souvent par des hommes, parfois par des marionnettes, les Moralités, les Farces et Sotties, les Pantomimes ou Mystères sans parler, les exercices d'adresse ou de force dans les intermèdes d'où je ne bannirais même pas les concours de grimaciers, puisqu'il est impossible de ne point admettre que les *Fous* et les *Innocens* de Laon durent réclamer leur place aux fêtes du *Roy des Braies,* et que les nomades *Trompettes-Jongleurs* de Chauny, ces experts professeurs de grimaces, avaient toujours terminé au commencement de l'automne leurs tournées annuelles par la France et étaient rentrés solennellement dans leur patrie.

En constatant que jamais le mot de *Sottie* n'apparait dans les quittances du *Roy des Braies,* il ne semble point inutile de dire que le nom d'un *Sot* important dans l'histoire du théâtre est prononcé incidemment à Laon : c'est Jehan *Du Solier* (encore un sobriquet, *du Soulier*), « *Sot-saige* » du duc de Bourgogne Philippe le Bon. Il vient à Laon, en 1423, à la suite de son puissant seigneur qui ne fait que traverser la ville, tandis que son *Sot-saige,* son bouffon, y fait un séjour de toute une semaine pendant laquelle il fraye et dépense, puisque le receveur municipal est autorisé « à payer les

Les Fous et les Sots sur des pavés émailles de Laon et de Travecy.

« despenses faictes pendant VIII jours par Jehan du Solier après le « départ du duc de Bourgogne [1] ». Pourquoi ce Fol, ce *Sot-saige* reste-t-il à Laon ? Comment expliquer que la ville se charge de le défrayer ? Participa-t-il à ses fêtes et y séjourna-t-il pour jouir de la compagnie du *Roy des Braies ?*

Il semble aussi que l'intermède musical dut varier les festes du « vingtiesme jour », puisque les quittances (1496, 1497, 1500, 1501, 1502, etc.) font sans cesse mention des « menestrels, menes- « trez, ménestriers, trompettes et clarons », soit de Laon, soit du dehors, « aians donnez aux joueurs de personnaiges (1496), quy « ont servy durant la dicte feste (1497) », etc.

[1] Inventaire des archives municipales de Laon. Impôts et comptabilité, page 2

Jusqu'à présent voilà bien des éléments pour une ample monographie : traditions de haute antiquité ; documents certains partant de 1410 pour aboutir à 1541 ; but de l'association qui conserve le même nom pendant cent trente et un ans bien prouvés ; spectacles périodiques et ininterrompus ; à un moment indiqué de chaque année, concours régional de comédiens bourgeois et associés ; noms et sobriquets de « bendes » concurrentes, d'acteurs et de leurs directeurs ; genres variés des représentations ; leur durée ; invitations aux compagnies voisines ; compliments ; subventions payées par la ville de Laon ou par les cotisations de ses habitants ; intervention de l'autorité municipale de cette cité qui s'ingénie et s'efforce avec succès pour perpétuer une institution dont elle tire honneur et profit.

Que nous manque-t-il donc? Un détail, un seul, mais qui ne serait pas de mince valeur et dont l'absence n'est pas médiocrement regrettable? Où est la pièce dans le sens de manuscrit? Où se cache-t-elle, où se dissimule-t-elle avec tant de soin que les nombreuses quittances relatives à la *Royauté des Braies* de Laon ne nous la montrent jamais que voilée sous ces termes abstraits de « pyeulsetez, jeux de personnaiges, farces et aultres esbatemens » ? Pas un nom ou titre soit de Mystères, soit de Moralités, soit de Farces, soit de drames ou de comédies, soit de pièces sérieuses et d'ordre supérieur, soit de petites pieces, soit d'exercices quelconques. Pas l'indication la plus vague et la plus fugitive. Pas le moindre renseignement utile. Il semble que quelque bibliothèque de ville, quelque collection particulière, ou les Archives générales maintenant étudiées si à fond, si minutieusement, si soigneusement, auraient dû contenir et livrer un plus ou moins grand nombre de pièces, ou religieuses ou profanes, ou dramatiques ou comiques, que jouèrent tant de compagnies venues à Laon de tant de villes et pendant tant d'années, manuscrits que chaque chef de « bende » devait avoir entre les mains, apporter, remporter, faire recopier, égarer même parfois. Et cependant aucun de ces manuscrits ne nous est connu, signalé, et n'est arrivé jusqu'à nous, donc ne semble plus exister. C'est là une lacune vivement regrettable dans l'ensemble de cette étude qui doit aussi signaler le silence absolu de l'histoire locale sur l'existence et les agissements de la *Royauté des Braies*.

La plus jeune de ses quittances est datée de 1541, tout au moins la plus récente parmi celles qui ont été conservées et cataloguées. Tout porte à croire que les concours dont elles témoignent durèrent encore quelque temps, sans qu'on puisse l'affirmer en toute sécurité; mais du chiffre de « potz de vin » distribués, quatre-vingts en 1538, cent en 1541, du nombre des compagnies touchant leur subvention suivant la dernière quittance de cette même année 1541, on est autorisé à supposer que les concours scéniques de Laon ne périclitaient point encore à cette date, ni ne tendaient à périr si subitement. Je ne crois donc pas que la *Royauté des Braies* soit morte en cette année où nous perdons absolument ses traces.

Probablement et peu à peu elle se transforma, perdit ses subventions municipales qu'à peu près en ce même temps toutes les villes supprimèrent à leurs anciennes compagnies d'acteurs bourgeois; et enfin, à bout de ressources et abandonnée par ses anciens spectateurs ennuyés de ce qu'avaient aimé leurs pères, attirés par des spectacles plus nouveaux, elle s'évanouit devant l'apparition des bandes d'acteurs ambulants qui, à l'exemple des anciens histrions, et des Singes et Trompettes-Jongleurs de Chauny, parcouraient la France et furent visés, stigmatisés et privés de l'usage des sacrements par Mgr le cardinal César d'Estrées, évêque de Laon, dans ces termes que nous empruntons au *Manuale Laudunense* publié de 1670 à 1678 : le prélat déclarait excommuniés, *excommunicati*, les filles qu'on répute publiques, « *putà meretrices* » ; les gens vivant en concubinage, « *concubinarii* » ; les blasphémateurs « *blasphemi* », et les comédiens nomades, « *et comedi ambulatores ejusque conditionis homines* ».

Édouard Fleury,

Secrétaire général de la Société académique de Laon [1].

[1] Les clichés des illustrations intercalées dans le texte de ce mémoire ont été fournis par l'auteur. — (*Note du Comité.*)

EXTRAITS DES 36 QUITTANCES DE LA ROYAUTÉ DES BRAIES DE LAON

CONSERVÉES DANS LES ARCHIVES DE CETTE VILLE

1410

Au roy des Mauvaises Braies pour un présent et don à luy faict le jour de sa feste, de VIII pos de vin prins cz ostelz de Jehan Fournier et du Hyeaulme (casque), vin d'Ay à XII deniers parisis le pot, montant XVI sols.

14 JANVIER 1440

Le dict jour présenté à Monsieur de Maizes-testes de Sainct-Quentin et à plusieurs borgeois du dict Sainct-Quentin VIII pos de vin, des pos de présent de la ville tenant chascun pot deux los (environ deux litres), prins le dict vin en l'ostel de Pierre le Mercier, à XVI deniers le lot, valent ensemble XVI s. IV d. Le dict jour fu présenté à monsieur le cardinal des Joyeulx de Rheims et aux compaignions du dict lieu IV pos de vin de présent de la ville, tenant chascun pos deux los, prins le dict vin en l'ostel de Pierre Le Mercier, à XVI d. le los, valent ensemble 8 s. 8 d.

15 JANVIER 1480

Deux esculs d'or aux compaignons de Sainct-Quentin pour leurs peines et salaires d'avoir, pendant la feste des vingts jours, venu du dict lieu Sainct-Quentin en la ville de Laon et illecq joué plusieurs jeux de personnaiges et y faict plusieurs autres pyeulsetez durant la dicte feste.

1490

A certains compaignons tant d'esglize que seculiers estans au nombre vingt-quatre personnes de la ville de Sainct-Quentin, et pareillement à ceulx de Soissons en nombre de douze personnes, quy vindrent à la feste du XXe jour jouer plusieurs moralitez, farces et aultres esbastemens durant trois jours. A chacun repas et à chacune compaignie 4 grandz pos de vin à 8 d. ensemble 53 s. 4 d. Lesquels joueux furent logez à l'ostel de la Hure.

1494

Despense de 11 livres 4 s. parisis allouez à Adam Midelet, greffier de l'eslection nommé roy des Braies pour le vin donné dans la feste du

vingtiesme après Noël en présent aux borgeois et joueulx des personnaiges, *Prince de Jonesse* de la ville de Sainct-Quentin, lesquels estaient venuz bien xxx chevaulx, à l'*Abbé* et bourgeois de Soissons quy estaient aussy venuz jouer de personnaiges, à ceulx de Chaulny, Crespy, Crécy, Bruières quy estoient aussy venuz jouer de personnaiges à icelle feste, ledict vin présenté par pot pour entretenir amour et société avecques les dictes villes.

1496

A Jehan Le Roux, bourgeois demourant à Laon, roy de la feste des bourgeois et habitans de ladicte ville et cité du dict Laon, que l'on a accoustumez faire chacun an à la dicte ville au xxe jour après Noel, la somme de cent sols parizis pour luy aidier à païer les menestrez et trompettes quy ons donnez aux joueurs de personnaiges venuz à ladicte feste de la ville de Sainct-Quentin en Vermandois, pour aidier à leurs despens, lesquelles deux sommes montant ensemble à la somme de 7 livres 10 sols parizis a esté deliberez par les officiers du roy nostre sire, plusieurs bourgeois et habitants de icelle ville à eulx donnez affin d'entretenir amour et société aveuques les bonnes villes voisines comme l'on a accoustumez faire de toutte antienneté.

1525

A des practiciens quy s'estoient mis en frais de venir de Soissons à Laon cuydant faire les esbastemens par eulx accoustumez, ce quy leur a esté deffendu pour ce qu'en ladicte ville on ne faisoit ceste année aucun esbastement, IL sols.

1540

Nous les *enffans de Mal-Duisson* (mal embouchés) de Vailly L sols tournois pour et à cause d'avoir servy le roy des Braies au jour accoustumez. (Quittance signée par Robillart, clerc *ad hoc* commis.) — Nous *Adventuriers* de Chaulny, IL sols pour nos gaiges accoustumez de venir au xxe visiter le roy des Braies. (Quittance signée par Georges du Fraisne, capitaine de la bende.)

SECTION

DE

L'ENSEIGNEMENT

I

DE L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN

DANS L'INSTRUCTION PRIMAIRE ET SECONDAIRE

« Messieurs,

« Veuillez me permettre, à propos du nouveau programme sur l'enseignement du dessin, de vous faire part des réflexions qu'il m'a suggérées et des bons résultats que j'ai déjà obtenus, non-seulement au point de vue de l'excellence de la méthode, mais encore de l'influence qu'aura un tel enseignement sur l'éducation même des enfants.

« Quoique beaucoup de bons esprits aient, depuis longtemps déjà, suivi et préconisé cette méthode, il n'en est pas moins vrai que dans l'état actuel des choses (j'entends par là certaines conditions matérielles et morales qui étaient dans les habitudes d'hier et qui sont devenues des difficultés aujourd'hui); dans l'état actuel des choses, dis-je, il n'est pas encore possible au professeur de suivre rigoureusement ce programme. Il faut, pour pouvoir l'exécuter, donner une certaine élasticité à ses applications; le façonner, pour ainsi dire (dans ses dispositions secondaires), aux exigences du milieu où l'on se trouve; mais ces apparentes irrégularités ne portent aucune atteinte au fond même de la méthode.

« Et d'abord, l'importance du programme nous prévient que le dessin ne doit plus être considéré comme un art d'agrément, comme tant de parents et d'élèves le croient encore, mais bien comme un art véritable, comme un grand art reposant sur un certain nombre de principes scientifiques : car la science est au fond de toutes choses.

« Le dessin, vous le savez comme moi, Messieurs, peut être, en

outre, considéré comme une langue universelle. Il est scientifique, industriel, symbolique, et, dans ses hauteurs, l'expression poétique de nos plus grandes pensées et de nos plus nobles sentiments.

« Quand on dit qu'il faut commencer à étudier l'art du dessin par les lignes et les figures géométriques, on n'entend pas qu'il faille, pour savoir dessiner, étudier d'abord toute la géométrie (cette science sera étudiée à la place qu'elle occupe dans l'ordre des connaissances abstraites); mais on entend qu'il faut prendre de la géométrie ce qui est nécessaire à l'étude du dessin; surtout quand on considère que le dessin ne saurait en aucune façon se dispenser des pratiques perspectives.

« Mais après l'étude préliminaire de certaines figures géométriques qui, pour faciliter les démonstrations, doivent être d'abord exécutées à la règle et au compas, il convient de commencer tout de suite le dessin à main levée de ces mêmes figures.

« C'est ici que commence l'éducation de l'œil; car s'il est facile de tracer des triangles et des cercles avec les instruments, il n'en est plus de même quand il s'agit de tracer ces mêmes figures à main levée. Il y a, dans cette portion des études, pour arriver à tracer des courbes régulières, un système de lignes de construction qu'il faut connaître afin de pouvoir exécuter correctement : l'attention et la comparaison y jouent le rôle principal.

« Ces études préparatoires des lignes et des courbes régulières sont donc indispensables pour faciliter plus tard l'exécution de courbes plus compliquées, jusqu'à ces lignes délicates ou superbes que l'on pourrait appeler les courbes transcendantes de l'art, et qui ne sont pas autre chose que des combinaisons supérieures et harmoniques de lignes plus simples.

« Sans vouloir entrer ici dans la philosophie de l'art, écoutons, toutefois, ce que dit à ce propos un savant illustre [1] parlant des éléments de la beauté. « Ces conditions, dit-il, sont constituées par des rapports naturels et constants dans les lignes, les couleurs, les sons, qui ont la propriété de satisfaire la vue et l'ouie. L'ouie et la vue sont les seuls sens qui saisissent certaines proportions numérales, géométriques, physiques; et ces proportions définies ont pour notre sensibilité un charme qui se transforme dans le

[1] Littré, *De la méthode en psychologie.*

cerveau en sentiment du beau. Ce sentiment constitué se manifeste dans les arts qui en sont l'expression directe, la musique, l'architecture, la sculpture, la peinture. Il se manifeste dans la poésie par le nombre, la cadence et l'image; il se manifeste enfin dans les pensées quand elles sont telles qu'elles excitent une émotion comparable et comparée à celle que cause la beauté extérieure. En redescendant cette série, on revient aux éléments, c'est-à-dire aux accords des sons, aux harmonies des couleurs, aux régularités des lignes. » On pourrait ajouter : et en poussant l'analyse jusqu'au bout, on arrive aux rapports purement abstraits, aux lois physiques et géométriques qui sont comme les fils invisibles et résistants de ce tissu merveilleux sur lequel se déroule la beauté.

« Il y a plus de vingt siècles que Platon, guidé par son pénétrant génie, disait déjà : Le Beau est la splendeur du vrai!

« Voilà pourquoi, Messieurs, il est utile et nécessaire d'étudier les principes scientifiques de l'art, afin de mieux connaître et de mieux comprendre l'art lui-même.

« Mais combien de gens ne nous ont pas dit : Bah! nous connaissons de bons artistes qui ne se sont jamais soumis à cette discipline et qui, néanmoins, ont fait de très-belles choses. Je n'y contredis pas, mais en sont-ils sûrs? Et sans aller plus loin, je répondrai : Notre mission n'est pas de créer des artistes, mais d'apprendre à dessiner correctement d'abord et avec goût plus tard. Le but est pleinement suffisant. Je n'ai trouvé même jusqu'ici qu'une minorité d'élèves remplissant ces conditions. S'il sort de nos rangs des jeunes gens ayant l'étoffe d'un artiste, ils n'en seront que mieux préparés et plus forts.

« Léonard de Vinci a écrit quelque part : « Si tu veux apprendre à dessiner, imite d'abord les dessins, ensuite les choses en relief. » Oui, la copie des dessins est bonne et nécessaire, car elle initie l'élève à la représentation des choses en relief sur des surfaces planes, mais à une condition, c'est que ce soient de beaux dessins et non de ces dessins à grandes hachures régulières qui font naître l'ennui chez l'élève, car il se croit obligé d'imiter exactement. Malgré les efforts du professeur qui n'a souvent pas d'autres modèles à sa disposition, le vrai sens du dessin finit par échapper à l'élève. Le travail d'ensemble, l'expression des lignes, les différents plans

qui forment le modelé, tout se voile, il ne voit plus que ces malheureuses hachures qu'il faut copier.

« C'est ainsi que bien des jeunes gens, après avoir dessiné pendant les années, sont arrivés à ne pas savoir dessiner.

« S'il est utile, dans une mesure raisonnable, de faire copier les estampes avant les objets réels, combien est plus utile et instructive l'étude des solides géométriques, des objets usuels, des bas-reliefs, des fragments d'architecture, de la bosse !

« C'est là que les facultés des élèves sont mises en éveil ; l'attention, l'observation, la comparaison et, plus tard, le sentiment du goût dans l'étude des grands ornements, des édifices et de la figure humaine. Et quel vaste champ pour le professeur ! quelles occasions de tous les instants pour les explications à tous ou à chacun en particulier, depuis les objets les plus simples jusqu'aux plus composés, sur les propriétés des lignes, sur la perspective, l'architecture et son histoire ; sur l'ombre, la lumière et le clair-obscur ; sur la grave anatomie cachée sous la beauté des formes !

« Les enfants aiment tous à copier les objets réels. Ils y réussissent naturellement plus ou moins bien ; mais quand ils pensent avoir réussi, quand le maître approuve leur dessin, quelle joie ! C'est qu'ils sentent bien qu'ils n'ont pas simplement copié un dessin déjà fait, mais qu'ils ont, pour ainsi dire, crée quelque chose ; de là cette émulation bien autrement vivace que celle qui peut résulter de la copie des dessins.

« Je donne des leçons dans les écoles communales de garçons, et j'ai été frappé le jour où, après avoir fait copier quelques dessins préparatoires, j'ai posé devant eux un simple solide. « Mes enfants, leur ai-je dit, vous allez copier cet objet comme chacun de vous le voit de sa place. C'est plus difficile que tout ce que vous avez fait jusqu'à ce jour, et de plus, vous ne pourrez ni vous copier ni vous consulter, car vous voyez l'objet chacun d'une façon différente : il y aura des récompenses pour les plus habiles et les plus attentifs. » Alors j'ai vu toutes ces petites têtes devenir sérieuses, tous ces enfants tendre leurs petits bras et chercher leurs mesures et leurs comparaisons avec leurs crayons. Après chaque épreuve je changeais le modèle de position, augmentant peu à peu la difficulté, et leur émulation augmentant en même temps, je n'eus aucune peine à leur donner les premiers éléments de la perspective.

« L'étude des objets réels est donc devenue pour eux une étude attrayante et un grand sujet d'émulation. C'est à tel point que, il y a quelque temps, ayant remarqué chez un de mes meilleurs élèves une erreur de construction dans ses lignes de fuite, je la lui fis remarquer doucement et devant ses camarades. Et qu'arriva-t-il? L'enfant se mit à pleurer à chaudes larmes. Pourquoi pleurait-il? Ah! s'il avait mal fait un des dessins qu'il avait copiés avant, il n'aurait pas pleuré; j'en avais fait l'expérience. Mais il sentait bien clairement que sa faute était plus grave, que c'était une faute d'attention et de raisonnement, et que, par conséquent, sa petite dignité de bon dessinateur de sa classe était momentanément compromise.

« J'ai observé chez de plus grands élèves, à l'École industrielle et au collége, le même désir de copier des objets et des bas-reliefs, la même ardeur à ce genre de travail, la même satisfaction de créer; en un mot, les mêmes sentiments que chez les enfants des écoles.

« Mais je dois pourtant faire observer, à ce propos, qu'au-dessous d'un certain âge, de douze ans, par exemple, rien de pareil ne s'est encore présenté. Les enfants n'ont encore ni assez de jugement, ni assez d'attention, ni assez d'amour-propre, et permettez-moi de vous le dire, l'application du programme tel qu'il est, est d'une extrême difficulté dans les classes où les enfants sont trop jeunes et trop nombreux.

« Ce que je viens de vous citer, Messieurs, et bien d'autres observations encore, m'ont donc prouvé que si, dans des conditions déterminées, la copie des estampes a sa raison d'être, la force réelle et vivifiante de l'enseignement selon le programme se trouve dans la copie des solides géométriques, des objets réels, plantes, bas-reliefs et ornements divers, fragments d'architecture et figure humaine.

« De plus, il ne serait pas superflu de faire, vers la fin des cours, copier aux premiers élèves des édifices simples pour les fortifier dans la perspective linéaire et des paysages pour les initier à la perspective aérienne.

« Dans presque toutes les villes, on trouve quelque monument à étudier et quelquefois un musée où le professeur peut conduire ses meilleurs élèves, par petits groupes, afin de leur faire com-

prendre et aimer les beautés de la statuaire et de la peinture; mais ce n'est pas tout, et l'histoire naturelle peut nous fournir beaucoup de modèles. Parmi tous ces modèles s'en trouve un, entre autres, que je n'aurais garde d'oublier : c'est le squelette humain.

« L'art du dessin embrassant dans ses études la nature entière, depuis le simple tracé des figures géométriques jusqu'aux plus sublimes interprétations des pensées et des actions humaines, le professeur a sous sa main, dans ce champ immense et varié, tous les éléments qui peuvent développer le jugement des jeunes gens par le côté scientifique et le sentiment du beau et du bon par le côté esthétique et poétique.

« Tous les enfants sont curieux et imitateurs ; il faut utiliser cette faculté en leur faisant copier des choses qui les instruisent et les intéressent, en mesurant le gâteau qui convient à chacun et à chaque âge.

« Je fais faire en ce moment un appareil perspectif d'une certaine grandeur pour la démonstration immédiate des règles générales. L'appareil est pourvu de tiroirs qui éloignent ou rapprochent à volonté l'œil du spectateur devant le tableau, le point de distance suivant la même marche sur la ligne d'horizon. Ce qui m'a déterminé à construire cet appareil, c'est cette remarque que les enfants saisissent très-vite la théorie du point de vue, mais qu'il n'en est plus de même pour le point de distance, quand on se borne à le démontrer sur le tableau.

« Avant de terminer, permettez-moi, Messieurs, de vous dire un mot, un seul mot, sur quelques-unes de ces difficultés dont je vous parlais en commençant et contre lesquelles nous sommes obligés de lutter. Nous avons d'abord à lutter de toutes nos forces contre cette opinion persistante chez beaucoup de gens, chez beaucoup de parents et d'élèves, qui consiste à considérer le dessin comme un talent d'agrément, quelque chose d'équivalent à l'art de faire danser les petites demoiselles. Secondement, beaucoup de nos salles de dessin se trouvent dans de mauvaises conditions. Mauvaise lumière, fausse ou double, matériel devenu impropre aux usages nouveaux, classes surchargées d'élèves, etc., etc. Nous ne pouvons encore, sous ce rapport, nous mettre au niveau du programme. Mais tout cela s'améliorera peu à peu, et les réformes, vous le savez, Messieurs, ne se font pas en un jour.

« Notre devoir de professeur est donc de seconder, dans la modeste mesure de nos forces, les efforts incessants des savants dévoués qui sont à la tête de notre enseignement et d'avoir confiance dans la haute sollicitude du vaillant ministre dont le but, poursuivi sans relâche, est de faire éclore et de développer, partout où son action s'étend, la pensée humaine sous toutes ses formes. Grand et noble but, car la pensée, comme le dit M. Charles Blanc dans son beau livre des arts du dessin, la pensée humaine, c'est la vie dans sa gloire ! »

Léon LANDMANN,

Professeur de dessin au collége, à l'École industrielle et aux écoles communales d'Épinal.

II

HISTOIRE DES ÉCOLES DE DESSIN D'ARRAS

Le dix-huitième siècle fut une époque brillante pour l'Artois. C'est de ce temps que date la reconstruction sur des formes plus élégantes, de la plupart de nos habitations; c'est alors que les religieux de Saint-Vaast ouvrent aux gens de lettres leur somptueuse bibliothèque ; dès 1737, une « Société littéraire », fondée par les beaux esprits de la province, et qui a laissé dans de nombreux *Mémoires* la preuve d'une rare vitalité, devient la souche de « l'Académie d'Arras » et des autres Sociétés de la province; enfin, la joyeuse troupe des *Rosati* d'Arras, qui compta dans son sein : Robespierre, Carnot, Beffroy de Reigny, Lenglet, Charamond et vingt autres, chante et célèbre les roses et l'amitié, de 1777 à 1789, c'est-à-dire jusqu'au jour où le *Chant du départ* et la *Marseillaise* remplacent les vers galants et les bouquets à Chloris qui, depuis le siége de 1640, avaient eu tant de succès dans notre ville, que

le marquis de Montplaisir appelait dédaigneusement « le Palais des Ennuis ».

Les Beaux-Arts furent aussi en grand honneur dans la province d'Artois, pendant cette période enrubannée du dix-huitième siècle ; et, fait intéressant à noter, c'est dans notre province que l'on créa l'une des premières écoles publiques de dessin.

En effet, le plus ancien document connu où il soit fait mention d'un « Projet pour l'établissement d'écoles gratuites de dessin », date de 1710 à 1715, et a pour auteur Jacques-Philippe Ferrand, de Monthelon, peintre en émail. Cinquante ou soixante ans plus tard, Jean-Jacques Bachelier, peintre, membre de l'Académie royale de peinture, reprit le projet de son ancien collègue, et obtint l'autorisation de créer une école gratuite de dessin à Paris, — la première qu'on y ait établi. Cette école fut ouverte en septembre 1764, — ici tout près, Messieurs, dans l'amphithéâtre de chirurgie, rue de l'École de médecine, n° 5. Quant à Ferrand, il était mort en 1732, sans avoir vu, comme tant d'inventeurs, la réalisation de sa noble et généreuse pensée.

Les États d'Artois, toujours vigilants pour les intérêts de la province, secondèrent le mouvement parti de Paris en 1764, et trois ans après, en octobre 1767, fondèrent à Saint-Omer, d'accord avec le magistrat, une « Académie de dessin », — suivant l'expression du temps, — qu'ils placèrent sous leur protection, et à laquelle ils attribuèrent des prix d'encouragement.

On réglementa définitivement cette Académie en novembre 1772, et il semble établi qu'on n'y enseignait que la sculpture et le dessin, et que pour les années 1781 à 1786, notamment, on n'y faisait pas de peinture. Hermant, maître sculpteur, fut le premier professeur de cette Académie. En 1775, Jean-Baptiste-Omer Doncre [1], frère de Dominique Doncre, qui a laissé à Arras de si belles œuvres, obtint en première classe un premier prix avec médaille d'argent.

Dominique Hermant avait été reçu maître à l'Académie de Paris, en 1758, et à celle d'Amsterdam, en 1760. Parmi ses élèves les plus distingués, il compta Dominique Doncre, qui, de

[1] En flamand : Donker. — Né en 1753, mort à Beuvry (Pas-de-Calais), le 24 février 1818.

l'école de Saint-Omer, passa dans les ateliers d'Anvers, pour revenir ensuite vers 1770 à Arras, qu'il ne quitta plus jusqu'à sa mort, arrivée en 1820 [1].

Sous la Révolution, et peut-être avant, il y avait une école de dessin à Arras. Elle était dirigée par un professeur nommé Havel, sur lequel on sait peu de choses. On conserve de lui, à l'école, beaucoup de modèles de têtes, pieds et mains, figures académiques, ornements d'architecture, à la sanguine, qui portent son nom. C'était encore l'enfance de l'enseignement public du dessin en Artois.

Vers l'année 1800, l'école de dessin d'Arras fut réorganisée. On y appela comme professeur une personne de Saint-Omer, M. Peuvrel, qui peignait assez bien la miniature. Peuvrel tenait en même temps une boutique d'épicerie, et débitait du sucre et du café dans des cornets faits avec les dessins des élèves.

A sa mort, — novembre 1819, — un concours fut ouvert pour le remplacer; les choix se portèrent sur M. Gautier [2], qui prit possession de son poste en février 1820.

L'école de dessin d'Arras était alors fréquentée par une trentaine d'élèves, dont douze pensionnaires du collége. Le cours avait lieu de onze heures à midi. On dessinait les principes, les têtes, les ornements de l'architecture, la figure académique et la bosse. Cette dernière classe était composée de trois élèves, dont un, M. Alexandre Demory, sera plus tard, concurremment avec M. Gautier, professeur de cette même école. On n'avait en ce temps-là pour modèles que quelques bustes, deux réductions des Esclaves de Michel-Ange et une Vénus de Médicis en pierre taillée. On se servait à peine de l'estompe pour la bosse; le fusain était complétement inconnu.

M. Gautier avait été examiné par le jury sur un programme assez étendu qui comprenait : le dessin linéaire et géométrique, la proportion des cinq ordres d'architecture, les proportions du corps humain, l'anatomie, l'ostéologie, les principes de perspective. Le nouveau professeur eut à cœur d'introduire ces diverses parties du

[1] Né à Zeggers-Cappel (Belgique) le 18 mars 1743, mort à Arras le 11 mai 1820. — Son nom a été donné à une rue d'Arras.

[2] Louis-Charles Gautier, né à Arras le 18 octobre 1796, mort à Paris le 28 mai 1871.

dessin dans l'enseignement qui lui était confié. Mais il fallait augmenter notablement le mobilier scolaire : il obtint des modèles et les cahiers nécessaires à la démonstration ; et après un an d'efforts et de propagande, l'école comptait quatre-vingt-dix élèves. Ce nombre augmenta encore les années suivantes, par suite de la réputation de bon professeur enseignant que s'était faite M. Gautier. Les progrès des élèves devinrent même très-sensibles ; leurs expositions de fin d'année furent très-remarquées ; alors M. Gautier, pour les encourager davantage, institua l'usage, qui s'est maintenu longtemps, de placer au Musée le dessin de concours du premier prix de chaque année.

En 1830, les idées nouvelles qui se faisaient jour dans la presse locale atteignirent l'école de dessin. On reprochait à l'enseignement qui y était donné d'être trop artistique, — ce qui n'aboutissait à rien, disait-on, — et pas assez industriel.

Un homme de mérite, M. Bourgois, architecte, s'offrit alors pour ouvrir un cours public et gratuit de géométrie et de dessin linéaire ; la municipalité l'encouragea dans cette entreprise, et avec raison, car ce cours, modeste à l'origine et que les ouvriers seuls fréquentaient, donna naissance peu de temps après à la bonne et excellente école communale de dessin géométrique que nous avons encore, et d'où sont sortis d'excellents architectes, dessinateurs et contre-maîtres.

Mais nécessairement l'école de dessin de figures se ressentit de cette concurrence, d'autant plus désastreuse pour elle que les cours y avaient lieu le soir de huit à neuf heures ; elle perdit une partie de ses élèves, et même ses pensionnaires du collége, dont le cours particulier échut naturellement à M. Demory, lorsque ce dernier devint par un mariage le proche parent du principal Herbet.

Quoique réduite en nombre, l'école de figures maintint dignement sa réputation aux expositions suivantes, grâce aux efforts du professeur, qui ne négligeait rien pour l'enrichir, chaque année, des plus beaux modèles en plâtre et en lithographie.

On la critiquait bien quelquefois encore ; mais le professeur veillait et ripostait. Ainsi, en 1832, le *Courrier* ayant, à propos du budget municipal, déclaré que l'école *ne servirait absolument à rien pour les arts,* attendu que *le plan général d'études y était mauvais,* M. Gautier prit la plume, engagea une polémique qui

convenait à merveille à son tempérament, et exposa ses vues d'avenir, tout en constatant les services rendus déjà par l'école, malgré l'insuffisance de son budget. A la distribution des prix de 1835, M. Gautier, toujours préoccupé des critiques dont l'enseignement du dessin à Arras avait été et était l'objet, rappela avec émotion, dans son discours d'ouverture, les noms de plusieurs élèves qui avaient mérité d'être mentionnés honorablement : Joseph Laigle, Deruit, Dufour, Godart, Dupré, et constatait que leurs ouvrages attestaient d'une manière sensible que l'école était en progrès. Après avoir longuement disserté sur diverses opinions en matière d'art, il ajoutait : « La lutte entre les écoles classique et romantique a pu produire de bons résultats, en ce que du choc de deux opinions jaillit la lumière ; mais il faut distinguer avec soin cette lumière de clartés trompeuses qui, loin de vous guider, ne feraient que vous égarer... Dès qu'il ne serait plus besoin d'études longues, consciencieuses, sévères pour produire, la triste médiocrité serait inséparable d'un succès obtenu d'un public ébloui. »

Toute la période qui suit est marquée par un accroissement du nombre des élèves, par une augmentation des collections, par une meilleure disposition des locaux, et comme conséquence, par des progrès notables.

L'école avait alors deux professeurs : M. Gautier et M. Demory [1], qui semblaient toujours se souvenir de ce mot de Cicéron, rapporté par Pétrone, que « l'enseignement doit être agréable à l'élève ».

Vers 1855-1860, l'école atteignit la limite où commence la supériorité, une supériorité assurément relative. C'est dans ce temps-là qu'apparaissent Édouard Lallart, un vaillant et affectueux camarade, amoureux de l'art sous toutes ses formes, et qui devait nous quitter pour aller mourir prématurément, maître imprimeur à Laon; Charles Demory, un plus vaillant encore, qui fit alors de belles grisailles et la grande copie du *Naufrage de la Méduse* qui orne notre Musée, et vingt autres, — j'étais de ce nombre, je crois, — qui ont fait aussi leur chemin, dans des voies diverses.

On nous faisait dessiner d'après nature des hommes d'un cer-

[1] Louis-Théophile-Auguste Demory, né et décédé à Arras, 22 mars 1802-22 février 1872.

tain âge, comme Lhérault, par exemple, type populaire artésien, frère de notre maître d'armes; nous faisions d'après nature aussi des paysages et des études d'arbres; nous faisions de la grisaille, de la peinture, bonne ou mauvaise; nous abordions enfin les sujets difficiles et de longue haleine. Il faut bien que les examinateurs désignés par la municipalité fussent satisfaits de nous, puisque, pour la première fois en quinze ans, on décerna à la distribution des prix de 1856 une médaille hors concours. Quoi qu'il en soit, l'école était en progrès, et ce progrès s'est généralement maintenu jusqu'ici.

L'*école de dessin de figures* d'Arras date, on l'a vu, des dernières années du dix-huitième siècle. Jusqu'en 1861 et 1872, elle a eu pour professeurs MM. Louis Gautier et Alexandre Demory, qui, pendant quarante années, ont formé plusieurs générations d'artistes, d'amateurs et d'ouvriers.

Aujourd'hui, et depuis eux, l'école, suivie par quatre-vingts élèves en moyenne, est sous la direction de M. Charles Demory et de M. Désiré Dubois, deux peintres de talent dont s'honore notre ville.

L'*école de dessin géométrique*, fondée en 1830 par M Bourgois, architecte, est dirigée depuis sa mort par M. Dupret, qui s'efforce de suivre les excellentes traditions de l'homme regretté à qui il a succédé. Elle est toujours fort appréciée de la population et réunit chaque soir une moyenne de cent élèves.

On tenta à diverses époques de créer à Arras un *cours de modelure*. Sous M. Fry, en 1830-1838, puis après 1848, sous M. Bougron, qui était un artiste de talent, on put croire un moment que ce cours exercerait une certaine influence sur les travaux du bâtiment et de l'ameublement. Sans contester qu'il en soit sorti d'excellents praticiens, on ne saurait considérer ces tentatives que comme des essais restés malheureusement infructueux. En 1872, la municipalité reconstitua ce cours, et en confia la direction à M. Mathon, artiste-sculpteur. Sous son impulsion, vingt élèves y apprennent l'art de tailler la pierre, le bois, de modeler la terre, et d'en faire des applications utiles aux arts et à l'industrie.

La situation actuelle, sous ce triple rapport, suffit amplement aux besoins de l'époque. Les écoles ont de bons professeurs,

capables, dévoués ; et le jour où un artiste se révélera parmi les élèves, la municipalité, qu'on n'en doute point, lui assurera les moyens, comme elle l'a fait déjà, d'aller étudier le grand art à Paris et à Rome.

Victor ADVIELLE,

Membre correspondant de l'Académie d'Arras.

III

DES EXPOSITIONS ANNUELLES

DES ÉCOLES DE DESSIN DE LA MAYENNE

Extrait des procès-verbaux de la Société des Arts réunis de la Mayenne.

(AVRIL 1881.)

Sur la proposition de son président, M. Camille de Chalais, la Société des Arts réunis, estimant qu'il est de son devoir de propager et d'encourager l'enseignement du dessin dans le département de la Mayenne, décide :

1° Une exposition annuelle des dessins des élèves des diverses écoles du département de la Mayenne aura lieu à Laval, sous les auspices de la Société des Arts réunis de la Mayenne.

2° Seront admis à exposer : les élèves de toutes les écoles sans distinction, garçons et filles (lycées, écoles départementales, colléges, écoles communales, écoles libres). Les amateurs seront exclus.

3° La durée de l'Exposition sera de huit jours. L'entrée sera gratuite.

4° Au point de vue des récompenses, les écoles seront divisées en quatre classes distinctes.

Savoir :

1° Écoles normales;

2° Lycées et colléges;

3° Écoles communales et écoles libres des villes;

4° Les écoles de campagne, bourgs et villages.

5° Le nombre des récompenses à décerner sera arrêté par une commission nommée à cet effet, et pourra varier suivant la valeur des œuvres exposées.

La Société charge M. Tancrède Abraham, son délégué à la session de la Sorbonne, de faire connaître ce projet aux membres des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Le registre est signé des membres présents.

Pour copie conforme :

GEORGET,

Secrétaire de la Société des Arts réunis de la Mayenne, à Laval.

IV

ORGANISATION DE L'EXPOSITION DES BEAUX-ARTS DE TOURS

(MAI 1881).

La merveilleuse Exposition universelle de 1878, les autres expositions qui, depuis quelques années, ont été organisées avec un véritable éclat dans différentes villes de la province, dénotent une sérieuse recrudescence dans le mouvement artistique de notre belle France. La ville de Tours, l'un des centres où les arts ont jadis été cultivés avec le plus de persévérance et de succès, ne pouvait rester indifférente à cette généreuse et profitable impulsion. Aussi

a-t-elle décidé qu'une exposition des Beaux-Arts (art rétrospectif et art moderne) aurait lieu à Tours en mai 1881.

Déjà, il y a plus d'une trentaine d'années, une exposition de l'art moderne et de l'art rétrospectif avait été organisée à Tours, grâce aux soins d'une pléiade d'érudits et d'amateurs, au nombre desquels on remarquait MM. André Salmon, Lambron de Lignim, l'abbé Bourassé, Luzarche, le colonel de la Combe (l'historiographe de Charlet), etc. Tout en rendant hommage à leurs louables efforts, il faut bien constater que cette tentative eut un succès très-relatif, et surtout très-restreint. Il ne pouvait du reste en être autrement : le goût des objets d'art et de la curiosité commençait à peine à se développer dans nos contrées; en outre, les communications moins faciles et les transports coûteux, à ce moment, étaient une entrave à la réussite des expositions de province. Mais on doit ajouter que les hommes distingués que nous venons de nommer, ainsi que leurs savants continuateurs, MM. de Grandmaison et l'abbé Chevalier, anciens présidents de la Société Archéologique de la Touraine, jetèrent, par leurs curieuses recherches et leurs infatigables investigations, un vif éclat sur l'histoire de l'art en Touraine. De plus, en inspirant à ses habitants le goût de l'art et de la curiosité, ils contribuèrent puissamment à empêcher une notable partie des nombreuses richesses artistiques de la Touraine à passer en des mains étrangères.

La deuxième exposition rétrospective qui eut lieu à Tours en 1873, tout en se composant presque uniquement des ressources de la localité, fut vraiment l'une des plus belles et des plus complètes que la province nous ait offertes jusqu'ici. L'album qu'en a publié un jeune archéologue distingué, M. Léon Palustre, l'honorable directeur de la Société Archéologique de France, peut donner aux personnes qui n'ont pu la visiter une idée des richesses artistiques de la Touraine.

Telles sont les conditions de précédents dans lesquelles se présente l'Exposition artistique qui aura lieu à Tours en mai prochain. D'un côté, l'Exposition de l'art moderne y sera un attrait tout nouveau et un sujet d'étude encore inconnu pour la majorité de la population tourangelle. Quant à l'art rétrospectif, ce sera une nouvelle occasion d'en vulgariser encore plus le goût, en cherchant toutefois à ne pas faire de son exhibition une réédition trop servile

de celle de 1873. A la production de quelques-unes des principales richesses de nos collections de la Touraine, devront être adjoints tous les objets d'art de haute curiosité qu'il sera permis de recueillir chez les amateurs des départements voisins, et même de Paris. Former un ensemble nouveau d'œuvres vraiment intéressantes pour l'amateur et particulièrement instructives pour l'artiste et l'artisan dans leurs applications modernes, tel est le but que se propose d'atteindre le Comité d'organisation.

Examinons maintenant les conditions de réussite de cette Exposition.

L'Administration des Beaux-Arts, qui suit d'un œil si attentif toutes les entreprises de ce genre, a bien voulu honorer et favoriser l'Exposition de Tours de son patronage officiel. Grâce à cette haute et efficace intervention; grâce aussi au bienveillant et si autorisé concours de M. G. Lafenestre, commissaire général des expositions au Ministère des Beaux-Arts, et de M. Pretet, sous-commissaire des expositions au même ministère; grâce enfin à la coopération d'autres individualités non moins distinguées et sympathiques aux artistes et aux amateurs, qui ont bien voulu accepter de faire partie du Jury des récompenses, un très-grand nombre des artistes invités à prendre part à cette exposition ont répondu avec autant d'empressement que de confiance à l'appel de la ville de Tours.

Voici, du reste, quelques-uns des principaux noms qui figureront au livret du Salon des artistes vivants :

Peintres. — MM. Baron, Bernier, Besson, Biard, Boetzel, Bonnat, Brown, Busson, Cabanel, Carolus Duran, Claude, Courtois, de Curzon, Dameron, Damaye, Defaux, Desportes, P. Dubois, H. Dubois, Duez, Faivre, E. Feyen-Perrin, A. Feyen-Perrin, Français, Ch. Frère, E. Frère, T. Frère, Giacometti, J. Gigoux, Hanoteau, Henner, Japy, Jundt, Landelle, Lansyer, Laurent, Lavieille, Leclaire, Lefebvre, Lobrichon, Maillart, Matout, Monginot, Moreau de Tours, J. Muraton, madame Muraton, Ordinaire, Pabst, Pelouse, Philippoteaux, Puvis de Chavannes, Ranvier, Rapin, Robinet, Saintin, Sautai, Soyer, Ulmann, Valadon, Vernier, Vollon, de Vuillefroy, Yon, Zuber, mademoiselle Vaux-Bidon, peintre céramiste, etc.

Statuaires. — MM. Aubé, Barrias, Becquet, Bogino, Bourgeois,

H. Dumaige, Félon, Martin, Perrey, Richard, Riverin, Thomas, etc.

Graveurs. — MM. Baude, Chapon, Dumont, J. Jacquet, Vaudet, A. Varin, etc.

Architectes. — Trilhe, Vaurabourg, Cazaux, etc.

Le jury des récompenses sera composé de MM. Busson, Feyen-Perrin, Français, Henner, Marquiset, Matout, Rapin, de Vuillefroy, peintres; Barrias, Bogino, H. Dumaige, statuaires; Clément de Ris, Dauban, de Grandmaison, Lafenestre, Paul Mantz, Marcille, de Montaiglon, Prétet, artistes et critiques d'art.

Sous d'aussi précieux, d'aussi efficaces auspices, avec un ensemble d'œuvres dues pour la majeure partie à des notabilités artistiques, on peut donc dès maintenant présager hardiment que le Salon de l'Exposition générale de Tours est appelé à avoir un grand et incontestable succès.

Quant à l'Exposition rétrospective, si, eu égard aux précédents indiqués plus haut, elle présentait tout d'abord quelques difficultés de choix et d'organisation, son succès n'en est pas moins auss assuré dès à présent. L'empressement des amateurs et des collectionneurs de la Touraine, de la région du Centre et aussi de Paris, à mettre leurs richesses artistiques à la disposition du Comité d'organisation, en est la meilleure preuve.

L'importance et le nombre des demandes d'admission pour l'exposition générale de Tours sont tels que le palais édifié a dû être construit dans des dimensions inaccoutumées pour une exposition de province. Les galeries, spécialement réservées aux Beaux-Arts, occupent une superficie par terre d'environ 1,600 mètres carrés; l'ensemble des peintures, gravures et autres œuvres d'exposition murale nécessitent une superficie de 1,800 mètres carrés. Ces galeries, construites en vue de leur destination actuelle, réunissent toutes les conditions les mieux comprises d'air, d'espace et de lumière nécessaires à l'observateur.

Tel est, en résumé, l'état de l'organisation de la prochaine Exposition des Beaux-Arts de Tours; elle devra assurément fixer l'attention des artistes, des amateurs et de tous ceux, en un mot, qui s'intéressent au progrès de l'art; elle sera pour le public en général une source féconde d'utiles enseignements et aussi d'attrayante distraction. La Touraine, ce pays ravissant que les touristes ont surnommé le *Jardin de la France,* n'a-t-elle pas à offrir en

outre à l'admiration des visiteurs de curieux restes de l'époque romane, d'imposants manoirs de la féodalité et de magnifiques et délicieuses constructions de la Renaissance? A ce point de vue encore, elle mérite grandement de fixer l'attention des touristes et peut être un sujet d'intéressantes études pour les archéologues.

Il n'est pas inutile, pensons-nous, de signaler, dès avant son ouverture, aux honorables délégués des Sociétés savantes, la fête de l'Art, offerte par la ville de Tours, et de recommander cette artistique entreprise à leur bienveillant intérêt. Et pour terminer, nous n'avons plus qu'à exprimer un vœu : c'est que M. le sous-secrétaire d'État au Ministère des Beaux-Arts, l'éminent amateur qui préside avec tant de distinction et de dévouement aux destinées de l'Art en France, vienne visiter notre chère Touraine et rehausser par sa présence l'éclat de notre exposition. Ce sera un grand honneur pour la ville de Tours et un précieux encouragement pour les artistes exposants.

DUBOZ,

Secrétaire de la Commission d'organisation de l'Exposition des Beaux-Arts de Tours.

Vu et approuvé :

Félix LAURENT,

President du Comité d'organisation de l'Exposition.

V

HISTOIRE ET ORGANISATION DU MUSÉE DE MONTAUBAN

En 1843, le baron Joseph Vialette de Mortarieu fit don à la ville de Montauban de 68 tableaux, et fut ainsi le fondateur du Musée. A son tour, Ingres, qui conserva toujours l'amour du pays, redoutant pour ses études, comme pour tous les objets d'art qu'il aimait, le sort navrant subi par les dessins de David et de plusieurs de

ses contemporains, abandonnés sur les quais de Paris, dans les étalages les plus misérables, se décida à en doter sa ville natale. Il envoya, en 1849, environ 100 toiles, vases grecs ou livres à estampes, pour être placés dans une salle à laquelle se rattachaient des souvenirs de son enfance, avec une lettre se terminant ainsi : « ...Il « m'est doux de penser qu'après moi j'aurai comme un dernier « pied-à-terre dans ma belle patrie, comme si je pouvais un jour « revenir en esprit au milieu de ces chers objets d'art, tous rangés « là comme ils étaient chez moi, et semblant toujours m'attendre; « enfin, je suis heureux de penser que je serai toujours à Mon- « tauban, et que là, où par circonstance je n'ai pu vivre, je revivrai « éternellement dans le généreux et touchant souvenir de mes « compatriotes. »

La mort, qui abattit cette nature puissante en 1867, amena la réalisation du reste de ses promesses, et dès lors le Musée de Montauban prit une importance particulière qui le signale à l'attention des vrais amis de l'art. Cependant d'autres donateurs, patriotes aussi, ont concouru au développement de l'institution, et parmi eux il faut citer M. le docteur Lapeyre, pharmacien-chef de l'armée expéditionnaire de Chine; MM. George de Montbrison, Léopold Double, très-connus, et Gatteaux, l'ami d'Ingres.

Les collections sont placées dans l'Hôtel de ville, ancien évêché bâti sous Louis XIV, sur les ruines d'un château appartenant d'abord aux comtes de Toulouse, et plus tard aux Anglais. Un escalier d'un style élégant conduit au premier étage, où l'on pénètre dans une salle communiquant avec une autre par trois arcades, et formant ensemble un local de huit mètres de hauteur sur trente de long, au fond duquel on voit le tableau de *Jésus parmi les docteurs*. Dans la décoration du cadre monumental et symbolique qui le contient sont comprises trois peintures d'après l'antique, Raphaël et Phidias, exprimant les études spéciales du maître, et les bustes d'Homère et d'Euripide, pour indiquer ses prédilections littéraires. A côté de cette sorte de frontispice est l'entrée du Musée Ingres.

Le première pièce, appelée le *Salon*, par suite de sa destination, donne autant que possible l'idée de la disposition des objets d'art affectionnée par l'artiste dans son appartement. Ainsi, deux copies de la *Vierge à la Chaise* et de la *Vierge au Candélabre* occupent les places d'honneur dans leurs panneaux, tandis que des origi-

naux de Vélasquez, de Chardin, de Véronèse et autres sont moins en évidence. Trois morceaux autographes de Haydn, Beethoven et Mozart font pendant à un dessin original de Raphaël : *la Mort de Saphire,* différant un peu de celui de la galerie de Vienne. Le chevalet portant la dernière ébauche, une vitrine contenant les petits bronzes, les vases grecs, les débris de statuettes, sont là placés comme chez lui. Dans une espèce d'alcôve, on a exposé le violon sur un fauteuil avec la partition de *Don Juan,* la boîte à couleurs ouverte, la palette garnie et les pinceaux encore chargés de couleur; le bureau portant la main du maître et le bras de sa femme moulés; les œuvres d'Homère toujours ouvertes, selon son vœu; la couronne d'or offerte par la Ville à son illustre enfant; et, servant de fond à toutes ces reliques, les portraits de ses maîtres, de ses parents, de ses amis confondus ensemble : son père à côté de Raphaël, sa femme, Gluck, Gatteaux, Hippolyte Flandrin et tant d'autres.

Sur la cheminée, dominant tout, un portrait du peintre à l'âge de vingt-quatre ans, tenant d'une main un crayon, et de l'autre effaçant, pour indiquer ses recherches, sa persévérance. Un archet de violon est suspendu à son chevalet.

Ingres est tout entier dans cette salle. Qui sait y voir connaît toute sa vie et peut dire combien est fausse cette opinion qui fait de lui un artiste exclusif. Il aimait tout ce qui est beau, mais il savait choisir quand il le fallait.

C'est là que tout petit, monté sur une chaise, il joua du violon devant l'évêque de Breteuil.

Les attributs champêtres en stuc peint, les roses, le mouton et le chapeau de berger qui décorent les panneaux sont l'œuvre de son père, peintre, architecte, musicien, sculpteur, homme aimable et galant.

Dans les deux pièces suivantes sont exposés environ 1000 dessins, classés avec soin par ordre chronologique et par œuvres. Cette disposition, permettant de comprendre ce que peuvent être les 2000 dessins restant en portefeuille, fait saisir l'ensemble des idées, des méthodes et de tous les travaux d'Ingres.

La série commence à l'âge de onze ans. Après les premiers pas faits à Montauban, puis à Toulouse, et enfin dans l'atelier de David vers 1797, on le voit successivement et naturellement chercher sa

route dans l'étude des vases grecs, de Phidias, d'Albert Dürer, d'Holbein, de Raphaël. La pureté du contour, la force du modelé, sont sa préoccupation constante, et il reste toujours profondément épris de l'art et de la nature, qu'il ne sépare jamais l'un de l'autre.

On trouve bien peu de faiblesses, mais d'énergiques mouvements. Partout une persévérance indomptée, un amour et une recherche du beau insatiables. Tel il était à vingt ans, tel il fut à quatre-vingt-sept, jusqu'au jour de sa mort.

Cette œuvre est vivante. La passion est partout; on voit un crayon infatigable et nerveux s'appropriant tout, recommençant une étude sur une autre, corrigeant sans que rien fût effacé pour aller plus vite, et continuant sur une autre feuille ce qui ne pouvait entrer dans la première. Ingres était ardent, emporté par sa nature vigoureuse; mais, comme un croyant fanatique, il se maîtrisait devant son dieu, *le beau*, et c'est là ce qui l'a fait passer pour froid aux yeux de bien des gens qui ne soupçonnent pas ce qu'il faut de force à un artiste pour s'arrêter sur certaines pentes.

Il y a beaucoup d'enseignements à tirer de ses procédés pour la composition. Il faut le voir se plaçant devant une glace pour chercher une expression du visage, ou posant pour donner un mouvement reproduit par la main inhabile d'un enfant, et de ces essais parfois grotesques tirant de sublimes inspirations.

Habituellement, les artistes s'inquiètent dans leurs tableaux d'abord des lignes générales et du côté pittoresque. Ingres faisait le contraire; comme s'il eût assisté à toutes les phases de la scène qu'il voulait reproduire, il s'occupait du fond avant tout, du personnage principal ensuite; et puis, disait-il, les autres venaient d'eux-mêmes se placer, avec les gestes qui convenaient à leur rôle et à leur caractère. Il connaissait profondément leur complexion et leur histoire avant de les faire paraître; et cependant c'est de ce créateur puissant qu'on a dit quelquefois qu'il manquait d'imagination.

Que de secrets se révèlent aux yeux du chercheur sur les moyens d'arriver au style et à la pureté des formes!

Les notes écrites partout sont très-curieuses. On lit sur un croquis de sa jeunesse : « *Comparaison entre les Florentins maniérés* « *pour le dessin et Rubens pour la couleur.* » Après le tableau de *Saint Symphorien*, cette œuvre qui lui coûta sept ans de travail, il

revint très-souvent sur cette idée : « *La médiocrité gouverne le « monde; elle ferme au mérite la porte du temple de la Gloire, où « elle n'entre jamais.* » Chez Ingres, les impressions se traduisaient par des tableaux : il était toujours peintre ; à côté de chaque note se trouve ordinairement un dessin.

Faire ressortir non-seulement la beauté de ces études, mais encore faire comprendre l'esprit de chacune d'elles et de l'œuvre entière, telle a été l'idée générale qui a présidé à un arrangement impossible ailleurs, et c'est ce qui donne un caractère et un intérêt particuliers au Musée de Montauban.

Dans la sixième salle on remarque une statue antique, *l'Amour bandant son arc*, qui a longtemps figuré au Musée du Louvre, et en sortit en 1815 par l'influence de lord Wellington. Visconti la regardait comme l'œuvre originale et célèbre de Praxitèle. Le sort de cette sculpture, refusée depuis par tous les musées et les grands amateurs, apitoya Ingres. Dans son indignation, il l'acheta 8,000 francs et l'envoya à Montauban.

Quatre des pièces dont il vient d'être question ont des planchers à la française décorés de peintures; deux d'entre eux portent l'écusson de l'évêque Colbert. Les cheminées, très-ornementées en stuc, sont dans le goût de Lepautre, et dans le cadre qui décore l'une d'elles, se trouve un second portrait d'Ingres à l'âge de quatre-vingt-deux ans. Cette fois, il a sur son habit la plaque brillante de la Légion d'honneur. Cette peinture est une reproduction, comme la première.

Deux salles voûtées placées à un étage inférieur contiennent un Musée d'art décoratif. Là sont réunis dans un même but des surmoulés en plâtre, des estampes, photographies, bronzes, faïences, étoffes, armes, enfin ces innombrables objets divers de toutes les époques qui n'appartiennent pas à un art toujours très-élevé, mais qui charment, et tiennent dans nos maisons une place trop restreinte. Cette collection, de création récente, est destinée à prendre un grand développement et à rendre bien des services, en apprenant à respecter tous les objets précieux, mais démodés, détruits par l'ignorance.

Enfin, encore au-dessous, se trouve une dernière salle de vingt-cinq mètres de longueur, presque en ruine. Cette construction ogivale remonte à la domination des Anglais, dont on aperçoit le

léopard rampant sur une clef de voûte. Là sont réunis par la Société d'archéologie les débris très-rares des monuments anciens du pays, dévastés dans les guerres religieuses et disparus le plus souvent.

Ainsi, chaque étage a une destination différente appropriée à son caractère. Le Musée forme donc un ensemble de neuf salles ayant environ 130 mètres de long, contenant 400 tableaux portant beaucoup de noms de maîtres célèbres, parmi lesquels le portrait de Molière par S. Bourdon, 1200 dessins ou estampes sous verre, des vitrines verticales ou autres formant plus de 80 mètres en longueur, 150 vases grecs, 1700 médailles, autant d'empreintes de pierres fines, 300 terres cuites ou fragments, 3 statues et 12 bustes ou grands médaillons en marbre et bronze, quantité de débris antiques de toute nature, plusieurs milliers de dessins ou d'estampes en portefeuille, plus de 100 volumes de gravures ou livres d'art, et quantité d'objets curieux de tous les pays. C'est l'un des Musées les plus intéressants de France, et il n'est encore classé qu'au troisième rang, c'est-à-dire parmi les derniers. Des projets d'agrandissements très-considérables sont à l'étude ; bientôt sans doute, par la force des choses, la ville natale d'Ingres saura conquérir le rang qui lui est dû dans le monde artiste.

Armand Cambon,
Conservateur du Musée de Montauban,
Président de la Société des Sciences,
Agriculture, Arts et Belles-Lettres
de Tarn-et-Garonne.

VI

LE MUSÉE DE FÉCAMP.

Origine. Le Musée de Fécamp a été décidé en principe le 18 février 1879 par le vote du conseil municipal, sur ma proposition vivement appuyée par M. Legros, maire de Fécamp. Je me

fais un devoir de constater que j'ai rencontré chez lui le plus bienveillant appui, et qu'il m'a toujours encouragé et soutenu dans mon entreprise.

La formation du Musée ne date réellement que du 7 mai 1880, jour de son ouverture au public, dans les salles qu'il occupe aujourd'hui.

Il porte le nom de Musée de Fécamp.

Organisation, administration. Le Musée est communal et appartient à la ville de Fécamp.

Il est administré par une Commission composée de M. Legros, chevalier de la Légion d'honneur, maire, président, du directeur et conservateur, d'un rapporteur et de onze membres au nombre desquels on compte : M. Paul Casimir-Périer, député, MM. Jules Diéterle, Jean-Paul Laurens, Ch. Landelle, Paul Colin, Georges Diéterle et autres artistes de Fécamp ou ayant des résidences aux environs.

Le personnel de direction se compose du directeur, qui est aussi le conservateur du Musée, d'un conservateur adjoint et d'un gardien.

Ressources. Le Musée ne possède aucun revenu.

Les frais d'appropriation des salles ont été faits par la caisse municipale.

Une donation notariée assure plusieurs tableaux au Musée, après le décès de la donatrice, madame Besson, de Rouen.

D'autres donations lui sont encore assurées, et un certain nombre d'artistes m'ont promis leur concours.

Dépenses. Le fondateur du Musée, qui en est le directeur et le conservateur, exerce ses fonctions gratuitement; le conservateur adjoint et le gardien sont seuls payés.

La ville a acheté un tableau au Salon de 1880, *Scène rustique*, par Destrem.

Inventaire. L'inventaire des objets appartenant au Musée est à jour.

Il permet de se renseigner sur les collections, qui sont divisées en trois classes ou catégories. La première concerne la peinture exclusivement; la deuxième, les dessins, gravures, eaux-fortes, aquarelles, lavis; la troisième comprend les bronzes, marbres, plâtres, monnaies, et les objets d'instruction, d'histoire locale et

départementale. Chaque section contient un numéro d'ordre qui commence par l'unité.

Installation. Le Musée est attenant à la bibliothèque, avec laquelle il occupe tout le second étage de l'hôtel de ville; tous deux se trouvent dans les conditions exigées par la loi de brumaire an VII, c'est-à-dire éloignés de magasins de fourrage ou autres matières combustibles.

Il comprend un vestibule et cinq salles.

Dans le vestibule, qui contient 7 mètres de long sur 3m,21 de large, sont exposés les gravures, plans et objets rappelant l'histoire locale. Les panneaux de ce vestibule, fort élevés, sont destinés à recevoir les toiles de grandes dimensions. Le tout est éclairé par de grands jours.

La galerie n° 1, située au sud-est, est d'une superficie de 9m,34 de long sur 3m,21 de large.

La galerie n° 2, située au nord-est, mesure 7m,75 de long sur 3m,21 de large.

La galerie n° 3, située au nord-ouest, mesure 6m,50 de longueur sur 3m,80 de largeur.

La galerie n° 4, située au nord-ouest, mesure 6m,80 de longueur sur 3m,87 de large.

La salle n° 5, qui sert aussi de cabinet au directeur, mesure 3m,50 sur 2m,60. Elle donne accès du Musée à la Bibliothèque, qui est ouverte au public le même jour que le Musée.

Toutes ces pièces communiquent les unes avec les autres, et mesurent toutes 4m,34 de hauteur. Elles sont éclairées par de larges et hautes fenêtres...

Les murailles et les parquets des galeries ont été teintés en rouge foncé, qui est la couleur la plus favorable pour faire ressortir des tableaux; les boiseries sont recouvertes d'un filet noir mat.

Des stores en tissu blanc protégent les tableaux contre les jours trop vifs, et permettent, par une installation spéciale, d'éclairer les salles par des jours venant d'en haut.

Des banquettes pour le repos des visiteurs sont placées dans chaque salle, des cartons spéciaux portés sur des X contiennent des gravures et des dessins; des chevalets et des tabourets sont mis à la disposition des artistes, qui trouvent toute facilité pour travailler au Musée. Enfin, des journaux artistiques hebdomadaires

permettent aux intéressés de se tenir au courant des expositions et des faits touchant les arts.

Un cartel posé sur chaque tableau indique son numéro d'ordre à l'inventaire, le nom du donateur, la date de la donation, le sujet ou sa description, et pour les tableaux le nom du peintre, s'il est connu.

M. Hue donne l'énumération des objets composant le Musée. On voit figurer parmi les tableaux des ouvrages de Mireveld, de Maas, de Largillière, de Moreau le jeune, de Léon Cognet, de Régamey, de Diaz, de MM. J. P. Laurens, Landelle, Bouquet, Couturier, Paul Colin, Destrem, Jules et Georges Diéterle, de Coubertin.

Le Musée possède aussi des études de Charles Lebrun et de Natoire; un paysage au crayon par Lantara; des aquarelles de Valerio; des gravures de MM. Jacquet, Bellay, Levasseur, Devéaux, Robant, Haussoullier; des eaux-fortes de Henri Regnault, de MM. Léopold Flameng, Jancherel, Chauvel, Masson.

Après cette énumération, M. Hue résume ainsi la situation du Musée de Fécamp, sous ce titre : *Résultat obtenu.*

Le Musée a débuté, il y a un an à peine, par deux tableaux; il en compte aujourd'hui 72, presque tous de grandes dimensions, peints sur toile ou sur panneau. Quelques-uns sont signés de maîtres anciens, plusieurs de maîtres modernes, d'autres le sont d'artistes qui ont eu des récompenses aux expositions; enfin, quelques tableaux appartiennent aux écoles étrangères. Tous sont entourés d'une bordure dorée ou noire et or.

Il possède encore 511 gravures, eaux-fortes, aquarelles, lavis et dessins, et 1117 objets d'art divers, bijoux en or, en argent ou en cuivre; des plâtres, des monnaies, des médailles, etc. Ce qui forme un total de 1700 numéros inscrits à l'inventaire.

Par ce chiffre, le Musée se trouve déjà supérieur comme importance numérique à certains Musées qui comptent plusieurs années d'existence. — Brest, Avranches, Melun, n'ont que cent toiles; Dieppe, 74 tableaux; Saint-Malo, 58; Castres, 54; Nérac, 50, et Cahors, 9 tableaux. — Un grand nombre d'arrondissements et des préfectures, comme Foix, Mont-de-Marsan, Privas, etc., n'ont pas de Musée. (*Les Musées,* par M. Henri Houssaye.)

Ces chiffres ont leur éloquence, et ils constatent que le Musée de Fécamp, par le nombre des œuvres d'art qu'il offre à l'étude et à

la curiosité, est digne de la protection de l'État et de l'attention des artistes.

Ni l'une ni l'autre ne lui ont du reste fait défaut, et le public a témoigné sa sympathie à l'œuvre, car sur une population de 12,000 habitants, 10,000 en ont déjà visité les galeries depuis neuf mois.

Charles Hue,

Délégué cantonal pour l'Instruction primaire,
fondateur et directeur du Musée de Fécamp.

VII

DU VANDALISME

DANS L'ART CHRÉTIEN MONUMENTAL, ET DES MOYENS D'Y REMÉDIER.

I

Le sujet que je me propose de traiter ici, en quelques pages concises, me paraît être d'une importance capitale dans l'intérêt de nos édifices religieux, et pour le progrès de l'art chrétien en France. Comme il est fort complexe de sa nature, j'ai cru devoir le scinder et me restreindre dans le domaine qu'indique le titre de cette rapide étude. Ainsi, j'en retranche d'abord tous nos monuments historiques d'un caractère purement civil et militaire, puis toutes les questions relatives à l'architecture et à l'archéologie proprement dites de nos églises tant modernes qu'anciennes. Je ne viens les considérer qu'au point de vue de l'ornementation et de l'ameublement artistiques, qui trop souvent leur font défaut. C'est alors une ramification du vandalisme, car si elle ne détruit pas le monument, elle le dégrade, elle ruine la notion du goût et les règles de l'esthétique.

Mais parlons séparément de chacun des deux groupes d'œuvres sur lesquels vont porter nos *desiderata*.

L'ornementation embrasse tous les produits du ciseau et de la palette, savoir :

Pour la sculpture : les bas-reliefs des tympans, les décors bibliques et hagiographiques des archivoltes, la flore et le symbolisme des chapiteaux, surtout dans le style roman; les clefs de voûte écussonnées et la statuaire.

Pour la peinture : les toiles peintes, les verrières et l'illustration des murs ou de la pierre par le pinceau. Ce dernier genre d'ornementation se divise en peinture murale *décorative*, qui ne représente aucun personnage, et en peinture murale *historique*, où l'artiste peint des scènes empruntées à l'histoire ecclésiastique et sacrée, comme dans les tableaux sur toile, bien que par des procédés différents. Quant à la peinture des objets mobiliers, elle reçoit le nom de polychromie. Or, l'ameublement des églises comprend surtout les autels et les stalles du chœur, les chaires à prêcher et les bancs-d'œuvre, les confessionnaux, les buffets d'orgues et les fonts baptismaux.

Il me semble que l'énumération qui précède est assez complète, quoique sommaire.

Tous les objets dont elle se compose peuvent être des œuvres d'art chrétien, ou rentrer dans ce domaine, comme aussi elles peuvent s'en écarter parfois notablement. J'appelle *esthétique* la science qui les met en harmonie avec le style de l'édifice religieux, son époque et sa région architecturales, son vocable ou son patronage titulaire, et la pensée qui doit donner une physionomie adéquate, presque une âme, à ces divers motifs d'ornementation et d'ameublement. L'esthétique est encore la science respectueuse du symbolisme sacré, des meilleures traditions que nous ont léguées les âges de foi et de tout cet ensemble d'inspirations qui firent de nos belles églises d'avant la Renaissance des épopées monumentales, où les lois de l'unité dans la variété brillent d'un si merveilleux éclat.

II

Malheureusement, nous ne sommes guère, sous ce rapport, les héritiers de nos ancêtres. A côté de quelques artistes doués du vrai sens chrétien, il en est d'autres qui ne sont que des amateurs fantaisistes.

Je pourrais citer bien des exemples à Bordeaux, qui me fournit le thème de ce travail, d'un regrettable vandalisme substitué à l'esthétique chrétienne. Mais pour me borner à une seule église paroissiale, celle de Saint-Ferdinand, dont je suis voisin, je vais signaler quelques-unes de ses incorrections dans le domaine des Beaux-Arts, sans toucher à son architecture.

Ainsi, m'arrêtant devant la façade, je vois un bas-relief qui représente la *Nativité du Christ,* non pas entre le bœuf et l'âne traditionnels de l'étable, de nos vieux noëls, de l'iconographie populaire et de la prophétie elle-même d'Isaïe, mais entre un bœuf et UN BÉLIER. Pourquoi cette innovation? Elle n'est pas heureuse.

Que signifie maintenant la chaire disparate et d'importation bavaroise, qui, n'ayant pas été dessinée pour l'édifice, ne s'accorde ni avec le style des autres boiseries, ni avec la place qu'elle occupe extra-liturgiquement? Même observation pour les fonts baptismaux. La cuve est décorée sur cinq panneaux des figures à mi-corps de Notre-Seigneur et des quatre évangélistes en bas-reliefs; mais aucun de ces personnages ne porte le nimbe, soit cruciforme, soit uni, contrairement encore aux belles et bonnes traditions de l'art chrétien.

Un abat-voix gigantesque, terminé en forme de clocher, écrase la cuve de la chaire dont nous venons de parler, où l'accessoire l'emporte sur le principal. Cet abat-voix lui-même dépasse en hauteur la distance qui existe entre la naissance du pied de la chaire et son appuie-main. Bref, l'ensemble est d'un aspect aussi lourd que peu harmonieux.

Passons au maître-autel, qui a coûté de 30,000 à 40,000 francs. A l'époque où il fut installé (c'était en 1874), des membres de la Commission préfectorale des monuments historiques de la Gironde

en portèrent un jugement peu flatteur. Ils lui reprochaient d'être une macédoine de pierre et de marbre, de quatrefeuilles ajourés et d'arches de viaduc échelonnées, de découpures en jeu de patience et de mille petits colifichets. Ils ajoutaient que les trois clochetons qui surmontent le retable obstruent la perspective des vitraux peints dans le même axe, au fond de l'église. Toutefois leur critique ne visait que l'exécution purement décorative, et non l'iconographie du meuble, ou ce qu'il y avait peut-être de plus défectueux et de plus important.

Le tombeau d'autel, en effet, représente dans trois panneaux distincts, de gauche à droite du spectateur, et toujours sculptés en bas-reliefs : *Melchisédech, la Dernière Cène, Abel.* Or, Abel devait être à la place de Melchisédech, et *vice versa,* d'après l'ordre chronologique adopté au moyen âge, où les sujets se déroulaient, par rang d'ancienneté, de *senestre à dextre.* L'histoire lapidaire était comme un livre qui se lit dans le même sens que toutes les écritures, l'hébreu excepté. Pourquoi donc s'écarter des règles tracées?

Maintenant, voici Melchisédech vêtu en Souverain Pontife de la loi mosaïque, c'est-à-dire avec la tiare, la tunique bordée de clochettes, et le rational portant douze pierres précieuses, sur lesquelles étaient gravés les noms des douze tribus d'Israël. Or, le premier grand prêtre qui revêtit ce costume révélé par Dieu même à Moïse, fut Aaron (*Exode,* XXXIX). Mais cet Aaron n'exerça les fonctions de sa haute sacrificature que l'an 1490 avant l'ère chrétienne, tandis que Melchisédech, roi de Salem et simplement prêtre sous *la loi de nature,* pendant l'ère patriarcale, n'offrit à Dieu le pain et le vin figuratifs de l'Eucharistie qu'en 1913. C'est donc un premier anachronisme de 423 ans qui s'étale à Saint-Ferdinand.

En outre, les clochettes avaient ici d'autant moins raison d'être, qu'elles ne pouvaient avoir pour objet d'avertir le peuple juif de l'entrée du grand prêtre dans le *Saint des saints* de leur temple. Tous ces faits bibliques ne devaient exister que quatre siècles et cinq lustres plus tard : d'où second anachronisme.

Enfin les douze tribus d'Israël ne furent constituées que l'an 1689 avant Jésus-Christ : c'est encore un écart de 224 ans (*Genèse,* XIV et XLIX) entre le sacrifice de Melchisédech et la vocation des douze fils de Jacob. Et lorsqu'on pense que cette falsification de l'histoire sainte a été payée plus de 30,000 francs au détriment de l'art et

de la vérité, c'est phénoménal. Du reste, le sculpteur, craignant avec raison que le public ne se méprît touchant la réalité de son personnage équivoque, a gravé ostensiblement sur le socle : MELCHISÉDECH !

En vain ai-je demandé à qui de droit, en 1874, de supprimer cette malheureuse légende, pour épargner le reproche d'ignorance et de confusion des faits bibliques à tous ceux qui ont trempé dans ce triple anachronisme : on s'est fâché contre ma témérité grande, et... c'est tout! Cependant, le peintre-verrier Maréchal (de Metz) avait fourni aux Bordelais, en 1858, un excellent type de cet icone : je veux parler de son beau vitrail de la Cène figurative à Saint-Michel, où le prêtre Melchisédech est vêtu en roi de Salem, et non en prédécesseur quatre fois séculaire d'Aaron.

III

Si, du panneau susdit, nous passons à celui du centre, qui représente la dernière Cène eucharistique ou réalisée, nous demanderons pourquoi le premier apôtre, à gauche, est plus grand que les douze autres personnages, avec son nimbe qui lui tombe de la tête. L'ensemble de cette composition est dépourvu de grâce et d'harmonie. D'où vient que le Christ et tous les apôtres sont vulgairement assis à table, contrairement au texte évangélique, et à l'iconographie du moyen âge? Ils étaient à demi couchés sur des tricliniums, comme on peut le voir dans la *Cène* de Léonard de Vinci. Pourquoi encore cette singulière attitude de l'apôtre saint Jean, qui a l'air de frapper familièrement sur l'épaule du Christ, en guise d'interpellation au sujet de l'Iscariote? L'Évangile nous dit : *Recumbens erat in sinu Jesu;* alias, *supra pectus Jesu.* Mais on veut faire neuf, et l'on fait vilain, par absence de couleur locale. En somme, que de fautes contre l'esthétique, et, par suite, quel vandalisme dans l'art!

IV

Qu'eût-il fallu pour éviter ces anomalies regrettables? Une commission diocésaine mixte ou composée de prêtres et de laïques ayant fait leurs preuves dans l'espèce, auxquels seraient soumis tous les projets d'ornementation et d'ameublement de nos grandes églises. Mais il serait nécessaire que l'évêque fît prévaloir ce contrôle auprès de tous les curés de son diocèse et tînt la main à ce contrôle.

D'accord avec feu M. Charles des Moulins, inspecteur divisionnaire de la Société française d'archéologie, j'avais demandé, en 1863, par l'organe des grands journaux de la cité bordelaise, la création de ce jury vraiment désirable, tant il se commet, presque partout, d'inepties et d'erreurs en matière d'art chrétien. Mais j'ai prêché au désert, chaque fabrique paroissiale voulant se réserver le droit d'agir à son gré (*per fas et nefas*) dans l'ornementation, l'iconographie et l'ameublement de nos édifices religieux.

Aussi, je ne connais guère d'églises, à Bordeaux, qui ne s'écartent, sur un point ou sur un autre, des belles traditions du moyen âge, et plus encore de leur pensée inspiratrice que de leur exécution matérielle. Peut-être signalerai-je plus tard ces nouveaux *desiderata*.

L'abbé Corbix,
Membre de la Société française d'Archéologie,
à Bordeaux.

VIII

DE LA CLASSIFICATION DES OEUVRES D'ART.

Si l'on adoptait la définition du conventionnel Lakanal, on désignerait par le nom d'œuvres d'art *les productions de l'esprit et du génie qui servent à l'ornement et à la gloire d'une nation et*

qui sont des propriétés d'autant plus chères à l'homme, qu'elles lui appartiennent plus immédiatement et sont, en quelque sorte, une partie de lui-même.

Si nous nous contentions d'une semblable définition, nous serions souvent embarrassés, en présence de certaines œuvres, pour déterminer avec précision si oui ou non elles présentent les caractères que l'on doit attribuer aux œuvres normalement considérées comme étant des œuvres d'art.

Le sens du mot *art* est si peu certain que l'on ne trouve nulle part une définition bien complète, parfaitement exacte de ce mot.

Si nous ouvrons un dictionnaire, celui de M. Bescherelle, par exemple, nous y lisons au mot ART : « Ensemble et disposition « des moyens et des principes pratiques par lesquels l'homme fait « un ouvrage, exécute un objet, exprime ses sentiments, sa pensée « par voie d'imitation ou de sympathie. On fait œuvre d'art toutes « les fois que l'on revêt une pensée d'une des formes du sentiment « et que l'on en fait, par suite, un signe propre à provoquer l'imi- « tation.

« Il est impossible, en effet, ajoute l'auteur de cette définition, « même avec le plus superficiel examen des produits des arts, de « ne pas mesurer l'habileté de l'artiste à l'émotion que son œuvre « fait naître en nous; cette émotion, qui n'a de valeur morale qu'en « raison du motif qui la fait naître et de l'objet auquel elle s'adresse, « n'est autre qu'une sympathie organique dont la science médicale « a eu mille fois l'occasion de constater la force, et à laquelle cor- « respond une faculté d'imitation dont l'homme est doué et en « vertu de laquelle il répète en lui tous les phénomènes internes « qui ont provoqué dans un autre l'expression qui est mise sous « ses yeux.

« D'où il résulte que l'art s'adresse à la fois à l'intelligence et « aux sens : à l'intelligence, par la pensée cachée dans l'œuvre de « l'artiste; aux sens, par la forme matérielle dont cette œuvre est « revêtue; d'où il résulte encore que l'on ne fait pas de *l'art pour* « *l'art,* parce que si les premiers artistes ont formulé une symbo- « lique et des procédés techniques, il n'en est pas moins constant « que l'art existait avant les règles, puisque celles-ci ont été le « fruit et non le principe des œuvres artistiques.

« D'où il résulte enfin que l'art est susceptible de progrès et de

« diverses révolutions, progrès et révolutions liés à ceux de l'esprit « humain lui-même. »

Si longue que soit cette citation, nous avons tenu à la reproduire en entier, parce qu'il s'y trouve, à côté d'une définition encore assez vague du mot *art*, quelques réflexions philosophiques fort justes et qui viennent à l'appui des conclusions qui termineront cette étude; nous ne pensons pas d'ailleurs qu'il existe une définition plus complète du mot *art*, et s'il nous en fallait une, c'est celle que nous prendrions comme base de notre argumentation en nous livrant à la recherche de la solution du dilemme inscrit en tête de ces lignes.

Une autre définition nous est nécessaire, c'est celle des mots ou mieux de la dénomination de *Beaux-Arts*.

L'art d'écrire, l'art de parler, l'art de la poésie, de la peinture, de la sculpture, l'art de la navigation, de la guerre, de la musique, de la danse, etc., constituent dans leur ensemble ce que l'on appelle *les arts*, et ces derniers se sont subdivisés d'abord en diverses classes distinctes : celle des arts mécaniques, celle des arts libéraux et enfin celle des arts scientifiques.

« Les arts mécaniques sont ceux qui exigent surtout le travail de « la main ou l'emploi des machines; les arts libéraux sont ceux « qui exigent surtout l'action de l'intelligence.

« Les besoins physiques ont produit l'Industrie, et les *arts méca-* « *niques* ont eu l'Industrie pour mère.

« Les besoins de l'esprit associés aux besoins physiques ont mis « l'homme sur la voie des études et des *arts scientifiques*.

« Les besoins du sentiment, du cœur, de l'âme, tout ce qu'il y a « de vif, d'ardent, de généreux et d'exquis en nous-mêmes, s'est « réuni pour donner naissance aux arts proclamés *Beaux* entre « tous. Après avoir été appelés *divins*, on les appela libéraux, et « aujourd'hui ils ont pris le nom de *Beaux-Arts*. »

La dénomination de *Beaux-Arts* comprend actuellement : l'architecture, la sculpture, la peinture, qui implique le dessin et toutes les façons de dessiner, la gravure, etc., et enfin la musique, qui implique le chant ou langage des sons modulés, et la danse, sorte de langage rhythmé.

S'il est assez difficile de bien définir ce que l'on peut ou doit appeler une œuvre d'art, il l'est bien moins, dès que l'on s'accorde

à reconnaître dans un objet les caractères d'une œuvre d'art, d'assigner à cette œuvre sa place dans l'ensemble des *Beaux-Arts*, car il est toujours aisé de savoir si elle est du domaine de l'architecture, de la sculpture, de la peinture ou du dessin, et enfin de la musique. Seulement, en laissant de côté la musique, qui n'a rien à faire dans le sujet que nous traitons, il est bon de poser tout de suite en principe que le dessin, tout en appartenant plus spécialement à la classe de la peinture, fait aussi partie essentielle de l'architecture et de la sculpture.

Si nous cherchons maintenant une définition du mot dessin (qu'on nous pardonne cet abus des définitions, on verra qu'elles sont nécessaires à la clarté de notre étude), nous trouvons, pour ne citer qu'un exemple :

« Représentation d'objets naturels ou artificiels tels que figures, « paysages, morceaux d'architecture, etc., etc., faite au crayon, au « pinceau, à la plume ou par tout autre moyen. »

Nous nous hâtons d'appeler tout de suite l'attention sur les mots : *ou par tout autre moyen.*

Il s'ensuit que la représentation d'objets de la nature ou autres est un dessin, quel que soit le moyen employé pour la réaliser, qu'il soit connu ou à découvrir.

La science, dont les progrès ont été si rapides dans ce siècle, a perfectionné considérablement les moyens de reproduire par le dessin les objets naturels ou artificiels, ou mieux d'en obtenir la représentation pour nous servir des termes mêmes de la définition du mot *dessin*.

Ces perfectionnements sont-ils de nature à enlever aux copies qu'ils permettent d'exécuter avec une grande fidélité leur caractère artistique, leur valeur d'œuvre d'art qu'elles auraient si d'autres moyens avaient servi à leur exécution ? C'est là ce que nous nous proposons d'examiner en nous appuyant sur les bases d'argumentation qui viennent d'être posées.

Nous devons les admettre comme point de départ de toute discussion sérieuse sur un pareil sujet, fortement controversé actuellement, et sur lequel il serait important de bien s'entendre. Cela est très-important, en effet, car les conséquences d'un semblable malentendu ont pour fâcheux résultat l'exclusion de la famille des beaux-arts d'une branche, considérable aujourd'hui, des arts graphiques ou du dessin.

Il ne s'agit donc pas de discuter en vue d'une pure satisfaction morale. Il n'est pas question de lutter simplement, à un point de vue grammatical, en faveur de certains mots dont le sens pourrait être plus précis. La partie matérielle d'une pareille discussion se manifeste avec des conséquences pratiques d'un intérêt sérieux dès que l'on passe de la théorie aux faits, dès que l'on établit le moindre rapprochement entre la valeur morale des mots et les déductions légales qui peuvent en résulter.

Nous allons en donner une preuve immédiate.

Le Congrès international qui, en 1878, s'est occupé de la propriété artistique, a eu à traiter la question qui fait l'objet de cette note ; il a dû, en s'appuyant sur des théories, sur le sens défini de certains mots et de leur application, rechercher la meilleure formule possible du droit de propriété artistique et déterminer la nature des œuvres susceptibles d'être comprises dans une loi relative à la propriété artistique.

Il l'a fait dans les termes suivants :

« Le droit de l'artiste sur son œuvre est un droit de propriété.

« Le droit de propriété artistique comprend tous les modes de « reproduction des œuvres du dessin, de la peinture, de la gravure, « de la sculpture, de l'architecture, de la musique et de tout ce qui « touche aux arts, quels qu'en soient le mérite, l'importance ou la « destination. »

Cette extension si large et en même temps si libérale du droit de propriété artistique s'imposait évidemment au point de vue légal, où l'on ne saurait introduire de distinction entre le mérite des œuvres d'art pas plus qu'entre les moyens employés pour les produire.

On s'est bien gardé de dire de quelle façon devraient être exécutées les œuvres du dessin, de la peinture, etc., et de plus, pour obvier à toute omission, pour prévoir les moyens ou procédés soit innomés, soit à trouver encore, on a, d'une façon fort prudente et fort équitable, ajouté ces mots d'un sens aussi étendu que possible : « et de tout ce qui touche aux arts, quels qu'en soient le « mérite, l'importance ou la destination ».

La rédaction d'une semblable résolution satisfait bien aux définitions que nous avons citées plus haut ; les faits et les principes se trouvent en parfaite harmonie, et rien, dans un article de loi ainsi

conçu, ne heurterait le sens des mots; leur application pratique ou légale s'y trouve conforme à leur sens grammatical, et, mieux que cela encore, à la vérité des faits.

Pourtant, dans le projet de loi sur la propriété artistique qui a été rédigé à l'issue du Congrès, on ne s'est pas inspiré de cette résolution si sage. On l'a transformée en un article de loi (encore à l'état de projet, il est vrai, et dont la discussion doit avoir lieu à la Chambre des députés), où l'on s'abstient de dénommer aucun des moyens de production d'œuvres d'art, sauf un seul : la photographie.

Et encore n'est-il désigné là qu'à l'état d'exclusion, ce qui indiquerait que le projet de loi en question vise tous les moyens quelconques d'exécuter des œuvres d'art, à l'exception des procédés photographiques.

Voici le texte de l'article premier dudit projet de loi :

« La propriété artistique consiste dans le droit exclusif de repro-
« duction, d'exécution ou de représentation. Nul ne peut repro-
« duire, exécuter ou représenter l'œuvre de l'artiste, en totalité
« ou en partie, sans son consentement, quelles que soient la
« nature et l'importance de l'œuvre, et quel que soit le mode de
« reproduction, d'exécution ou de représentation.

« Les dispositions de la présente loi ne s'appliquent pas aux
« reproductions des œuvres photographiques. »

Les divergences qui existent entre cette dernière rédaction et celle du Congrès international sont profondes, et nous nous trouvons en présence de deux opinions essentiellement différentes.

Suivant que l'on s'inspire de l'une ou de l'autre, on est conduit, pour déterminer si une *œuvre d'art* quelconque est digne de ce nom, à s'enquérir du moyen employé pour son exécution.

En effet, d'après la formule votée par les membres du Congrès, toute œuvre d'art est une œuvre d'art, quel que soit le procédé qui a servi à la produire, et d'après le projet proposé par une commission spéciale dont la mission était, pensons-nous, de s'inspirer des vœux du Congrès et de les transformer en articles de loi, une œuvre d'art cesserait de mériter cette dénomination légale, elle serait rejetée hors de la famille des Beaux-Arts si elle est le résultat d'une application des procédés photographiques.

Des hommes éminents ont constitué les deux groupes dont

chacun a émis une opinion si différente. Nous ne pouvons que respecter leurs décisions et nous incliner en présence de deux formules qui, si éloignées qu'elles soient l'une de l'autre, doivent bien avoir chacune sa raison d'être.

Notre embarras n'en est pas moins grand, bien au contraire, et nous serions heureux de pouvoir en sortir en recherchant si la vérité, qui est une, n'est pas dans l'une de ces rédactions plutôt que dans l'autre, ou bien encore si, des deux réunies, on ne pourrait arriver à former un tout plus logiquement vrai que ne l'est chacune séparément.

Jusqu'à l'invention des procédés graphiques, si universellement employés aujourd'hui, dans lesquels la lumière collabore avec l'artiste, le doute qui s'est emparé des membres de la Commission du projet de loi n'existait pas, et l'on admettait au titre et au bénéfice légal de la qualité d'œuvre d'art toute œuvre qui, de près ou de loin, appartenait aux arts du dessin.

Légalement, une image d'Épinal, une caricature grossière, aussi bien qu'un chef-d'œuvre artistique, appartenaient à la famille des Beaux-Arts, au même degré, sans aucune distinction hiérarchique, née soit du procédé employé, soit de la valeur artistique du résultat.

Les juges étaient reconnus incompétents pour distinguer entre la valeur intrinsèque des œuvres d'art ; ils n'avaient à s'occuper que du fait de savoir si ces œuvres appartenaient à n'importe quel degré, aux arts du dessin.

Si le projet de loi actuel sur la propriété artistique est voté sans modifications, la situation faite aux œuvres d'art en général sera la même, mais avec cette différence qu'une porte restera grande ouverte sur des distinctions difficiles à établir entre les résultats de tels procédés et les résultats de tels autres procédés.

Déjà, en dehors du point de vue légal, nous voyons une scission très-grave se produire entre deux écoles, celle de l'art tel qu'on l'a pratiqué jusqu'à une certaine époque, et celle de l'art actuel, que l'on pratique très-souvent en utilisant les nouveaux moyens, si parfaits, mis par la science à la disposition des artistes.

Le projet de loi en question, s'il était voté, ne changerait pas certainement la nature des choses au point de vue esthétique ; il ne fera pas qu'une œuvre qui, avant, était une œuvre d'art quant à la

forme, quant à l'impression produite, quant au goût et au sentiment, cessera de l'être parce qu'une disposition légale a introduit la nécessité de rechercher le moyen d'exécution, sorte de recherche de la paternité appliquée aux arts du dessin et dont la conséquence sera de déclarer œuvres d'art illégitimes toutes celles qui seront nées d'une certaine façon, qui seront le fruit de l'union des facultés intellectuelles et artistiques de l'homme avec des procédés héliographiques.

Notre but n'est pas, bien que nous ayons sur ce sujet une conviction des mieux établies, de venir dire ici que notre opinion est la meilleure, et qu'ils sont dans l'erreur, ceux qui pensent autrement que nous.

Nous tenons plutôt à appeler l'attention de nos confrères de la réunion des Sociétés des Beaux-Arts sur cette singulière anomalie introduite dans l'appréciation des œuvres d'art par l'avénement de certains procédés. Nous leur signalons le danger que présente l'exclusion à la fois morale et légale de toute une classe d'œuvres d'art de la famille des Beaux-Arts à laquelle elles appartiendraient certainement, sans la moindre contestation, si l'on ignorait leur point de départ, leur source originelle transformée en tache originelle dès qu'elle dépend des procédés héliographiques.

Cette question est fort intéressante, et, quels que soient les votes des Chambres saisies en ce moment de son côté légal, elle se présente à nous dans des conditions telles qu'il importe essentiellement d'en chercher une solution satisfaisante.

Et voici pourquoi : c'est que l'œuvre de bien des artistes de l'époque actuelle et de l'avenir se trouverait diminuée par ce seul fait que, marchant avec les progrès de la science, ils auraient utilisé les merveilleuses ressources qu'offre la reproduction photographique.

Nous pourrions citer tel peintre d'un grand renom (mais nous ne voulons nommer personne) qui, ayant à exécuter un portrait, trace sur papier une silhouette rapide et adresse ensuite son client à un praticien photographe pour qu'il reproduise cette personne dans l'attitude indiquée par la silhouette.

Le peintre demande en outre au photographe un agrandissement de la tête et des mains, pour les avoir par la photographie avec leurs dimensions naturelles.

Cela fait, il se met à l'œuvre en utilisant les documents si précis qu'il tient d'un moyen tout spécial, et il produit un tableau qui, assurément, est une œuvre d'art supérieure, au point de vue du but à atteindre quant à la ressemblance, par exemple, au portrait qu'il aurait livré s'il n'eût eu à sa disposition le précieux concours du photographe.

Si maintenant nous comparons entre elles deux peintures dont l'une plus parfaite aura été exécutée en collaboration avec le photographe et l'autre moins réussie sera produite avec les seules ressources du talent de l'artiste, faudra-t-il, parce que la photographie s'en est mêlée, rejeter au deuxième rang le résultat supérieur et assigner un rang plus élevé à l'œuvre inférieure due à la seule inhabileté de son auteur?

La fin ne justifierait plus alors les moyens, et l'on assisterait, dans l'avenir, à ce singulier spectacle de jurys de peinture, dans les expositions, recherchant partout le bout de l'oreille photographique pour exclure ou tout au moins diminuer, quant à leur valeur, les œuvres qui le laisseraient plus ou moins percer.

Notre conclusion, qu'on nous excuse d'en formuler une, mais il le faut bien, c'est qu'il serait préférable à toutes les ambiguïtés qui naissent des expressions mal définies de s'en tenir aux définitions exactes des mots.

Nous ne pouvons voir qu'un danger à la fois moral et pratique, nous venons de le démontrer, dans cette recherche du moyen qui peut faire que, suivant que l'on s'est servi d'un crayon, d'un pinceau, d'un burin, d'un acide, d'une couche sensible à la lumière, le résultat sera plus ou moins élevé dans le classement des œuvres d'art.

Recherche de paternité artistique qui aura même pour effet de conduire à cette étrange solution qu'une œuvre d'art cessera d'en être une aussi bien au point de vue esthétique qu'au point de vue légal.

La vérité qu'il est de notre devoir de chercher au sein de contestations de cette nature, nous paraît exister dans cette courte formule qu'une œuvre empreinte de tous les caractères exigés des œuvres d'art dignes de cette dénomination, est et demeure toujours une œuvre d'art, à tel degré hiérarchique qu'on voudra lui assigner, quel que soit le moyen employé pour l'exécuter.

(C'est ici le cas de rappeler les diverses définitions citées au début de cette note, et de dire que ce sont les objets qui répondent le mieux à ces définitions qui présenteront le mieux les caractères d'œuvres d'art.)

Si l'on s'inspirait de cette vérité, on supprimerait du projet de loi à voter la restriction regrettable dont nous avons parlé, et quant à l'appréciation des œuvres d'art, on ne s'occuperait jamais que de leur valeur artistique, abstraction faite des procédés employés pour leur exécution.

Ces conclusions nous paraissent bien plus libérales qu'aucune autre et bien mieux en harmonie avec les besoins de l'esprit moderne, si habile dans ses recherches scientifiques et toujours disposé à appeler l'aide de découvertes nouvelles pour la prompte réalisation de ses conceptions idéales et pour leur plus grande vulgarisation.

Léon Vidal,

Délégué de la Société de statistique de Marseille.

IX

LA SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS DE MARSEILLE.

Messieurs,

La Société des Amis des Arts (Cercle artistique de Marseille) a été représentée, en 1877, à la grande réunion des délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne. Le rapport dont j'ai eu l'honneur de donner lecture à cette époque indiquait quelle était l'origine de notre Société, son but, ses moyens d'action.

Fondée en 1867, par un petit groupe de jeunes gens et d'artistes que réunissait le goût des choses de l'esprit, établie d'abord dans un modeste local, elle s'est agrandie peu à peu et est devenue à

Marseille presque une institution. En 1877, elle comptait six cents membres. Le chiffre de nos adhérents arrive aujourd'hui à douze cents, et nous nous sommes installés dans le vaste Hôtel de l'ancienne Préfecture, qui nous est loué par la Ville, que nous avons aménagé spécialement et augmenté par des constructions qui ont dépassé la somme de 250,000 francs. Nous avons une salle de concerts, conférences et expositions comme peu de cercles peuvent en montrer en province, et nous étudions cependant déjà les voies et moyens pour l'agrandir.

Le Conseil général des Bouches-du-Rhône a reconnu l'utilité et les efforts de notre Société en lui accordant d'abord une subvention de 2,000 francs, portée ensuite à 3,000 francs, qui, jointe au crédit voté par la Société, doit servir à décerner des prix aux artistes prenant part à nos expositions.

Cette année même, le gouvernement de la République, reconnaissant l'œuvre de vulgarisation artistique accomplie à Marseille depuis quatorze ans par la Société des Amis des Arts, lui accordait une somme de 4,500 francs à prendre sur le crédit ouvert par les Chambres à titre de subvention pour les Sociétés musicales de province.

L'installation de la Société dans son nouveau local a été fêtée par une séance solennelle d'inauguration, qui a eu lieu le 19 novembre 1879. Le Cercle artistique a reçu ce jour-là ses titres de noblesse. Voulant affirmer son désir de réunir ses adhérents sur le seul terrain des choses de l'art et de l'esprit, en dehors de toute considération, l'administration du cercle avait appelé à prendre le premier la parole dans sa nouvelle salle, un homme de lettres, un poëte, M. François Coppée.

Concerts du Cercle. Matinées musicales et dramatiques. — La sous-commission de musique a organisé cette année neuf grands concerts, concerts intimes, matinées musicales ou dramatiques. Ces réunions ont pour principal but, tout en procurant un agréable passe-temps aux membres du cercle et à leurs familles, de permettre aux jeunes auteurs, aux jeunes chanteurs et exécutants de se produire et de se faire apprécier.

Concerts populaires de musique classique. — Toutefois, au point de vue de l'art musical, ce qui doit le plus compter à l'actif de notre Société, c'est la fondation des concerts populaires de

musique classique. Notre Société n'a pas hésité à prendre sur son budget une somme de 10,000 francs pour cette création et a pu trouver parmi ses membres cent personnes dévouées qui ont souscrit chacune une part de 500 francs. Notre salle n'étant pas assez vaste pour répondre au but que nous poursuivions, nous avons loué pour chaque dimanche, de novembre à fin avril, l'immense *théâtre des Nations,* qui contient plus de quatre mille spectateurs. Nous avons constitué ainsi une Société indépendante, dont le directeur, M. A. Elbert, le sous-directeur, M. Bernard Milloxt, le chef d'orchestre, M. Reynaud, sont membres du cercle, qui fonctionne sous le patronage et le contrôle du cercle, et qui nous permet de rayonner au dehors, de faire entendre de la bonne musique à toute la population marseillaise. Nos programmes, dont je dépose la collection sur le bureau, sont le meilleur témoignage de la persévérance avec laquelle nous sommes demeurés dans la voie que nous nous étions tracée. Si vous voulez bien les parcourir, Messieurs, vous y verrez inscrits les noms des maîtres les plus incontestés de la musique classique, représentés par leurs œuvres les plus marquantes.

Beethoven y figure dans quatre grandes symphonies; Haydn, Mozart, Mendelssohn, chacun par trois; Schumann, par deux; Gluck, Weber, Rameau, Bach, Mehul, Reinecke, Chopin, par leurs plus belles conceptions; et parmi les auteurs modernes, auxquels leur talent donne droit de cité au milieu du groupe imposant des anciens, Meyerbeer, Rossini, Gounod, Wagner, Saint-Saëns, Bizet, Delibes, Massenet, Amb. Thomas, Joncières, Rubinstein, Brahms et Berlioz. Vous reconnaîtrez, je l'espère, le large esprit d'éclectisme qui a présidé au choix des auteurs et des œuvres, le soin jaloux avec lequel tous les maîtres ont été recherchés, sans distinction d'école, ainsi que la sévérité avec laquelle ont été exclus les ouvrages qui, tout en étant susceptibles de produire de l'effet sur le public, pouvaient le détourner de la voie de rénovation artistique où nous prétendons le conduire.

Cette création répondait tellement à un besoin, allait si justement au-devant des aspirations de tous vers de saines et moralisatrices distractions, que, dès notre troisième concert, toutes les classes de notre population, sans distinction, sont venues en foule à nos auditions. Nous ne cherchons pas à réaliser des bénéfices :

notre seule prétention est de couvrir nos frais, et nous avons mis le plus grand nombre des places à des prix très-bas. Six cents places à 0 fr. 50 centimes, mille places à 1 franc ; et, sauf quelque places privilégiées (les fauteuils d'orchestre et de balcon), tout le reste à 1 fr. 50. Nous offrons chaque dimanche des entrées gratuites aux élèves du Conservatoire, à l'armée, à la jeunesse des écoles et aux cercles d'ouvriers.

Sivori, Hermann, Sarrasate, Thibaut et une dame de notre meilleur monde marseillais, une pianiste de grand talent, madame Fritsch-Estrangin, se sont fait entendre à nos concerts. Saint-Saëns est venu, le 10 avril, conduire l'orchestre pour notre séance de clôture. Enfin nous avons donné le *Veau d'or*, drame lyrique inédit, en trois parties, d'un compositeur marseillais, M. Auguste Caune.

Expositions de peinture. — Notre Sous-Commission de peinture a organisé deux expositions : 1° le 15 avril 1880, une exposition départementale des Beaux-Arts, exclusivement réservée aux artistes vivants du département des Bouches-du-Rhône. Le montant de la subvention du Conseil général, joint au crédit voté par la Société, a servi à décerner des prix aux artistes exposants. Un jury composé des membres de la Sous-Commission de la Société et de plusieurs amateurs de Marseille, ainsi que de deux Conseillers généraux, spécialement délégués, MM. Deiss et Fauré, a choisi et désigné les lauréats.

Cette exposition, qui comprenait trois cent onze numéros, a été clôturée le 30 mai.

2° Le 15 octobre 1880, s'ouvrait une deuxième exposition générale, fermée le 30 novembre. Les artistes étrangers y étaient admis, et elle comprenait trois cent vingt-neuf numéros. Comme pour les années précédentes, une tombola avait été organisée pour l'achat de certaines œuvres choisies. Le jeudi et le dimanche, les portes de notre salle d'exposition sont ouvertes gratuitement au public.

Conférences. — La sous-commission de littérature a organisé dans le cours de l'année 1880 quatorze conférences. Après M. François Coppée, M. Jean Aicard nous a donné la primeur de son poème, *Miette et Noré*, et M. Charles Monselet nous a fait une lecture appelée à laisser dans nos esprits un souvenir que le temps

n'affaiblira pas. Mais permettez-moi, Messieurs, de signaler à votre attention le talent et la conscience que nos conférenciers ordinaires, les professeurs de nos Facultés de Provence et de notre lycée, apportent à leurs conférences.

MM. Bizos, professeur à la faculté d'Aix, a parlé sur *Alceste* et la misanthropie dans Molière.

Drincourt, professeur à notre lycée, sur le Son et la Musique.

Lieutaud, bibliothécaire de la ville, sur la Poësie Provençale et le *Chichois* de G. Bénédit.

Jourdan, doyen de la Faculté de droit d'Aix, un de nos conférenciers les plus fidèles, a parlé deux fois sur le salon de madame Geoffrin au dix-huitième siècle.

Casanova, professeur de rhétorique au lycée, sur Rabelais.

Laurin, professeur à la Faculté de droit d'Aix, sur Colbert et ses relations avec le commerce marseillais au dix-huitième siècle.

Furby, avocat à Aix, sur l'art du collectionneur.

Barras, homme de lettres, sur Élisa Mercœur.

Beynald, doyen de la Faculté des lettres d'Aix, sur Louis XIV et Marie de Mancini.

Enfin, en collaboration avec notre Société de géographie, avec laquelle nous entretenons les rapports les plus intimes et les plus suivis, nous avons eu l'honneur de recevoir dans la salle des fêtes du cercle, ornée pour la circonstance des drapeaux de toutes les nations, M. Ferdinand de Lesseps, le grand Français, qui nous a entretenus de l'isthme de Suez et de l'isthme de Panama, deux questions intéressant vivement Marseille au double point de vue scientifique et commercial.

Bibliothèque. — Notre Bibliothèque, qui contenait deux mille volumes en 1877, s'est considérablement enrichie par les achats que nous faisons annuellement et compte à ce jour près de quatre mille volumes, en dehors des publications et revues périodiques, artistiques et littéraires. Nous recherchons principalement les ouvrages qui ont trait aux arts, et dont les prix élevés interdisent l'achat aux artistes. Ils peuvent, à leur gré, les consulter chez nous ou les emporter dans leurs ateliers en déposant une caution.

En retour des avantages que nous leur procurons, nos principaux peintres ont décoré les salles du cercle, et plusieurs d'entre eux

ont exécuté des toiles importantes. M. Joseph Suchet, peintre de marine, s'est chargé de la décoration du grand escalier et n'a pas reculé devant l'exécution d'une toile qui ne mesure pas moins de quarante mètres carrés. M. Ant. Regnier a peint un des panneaux de notre salle à l'italienne et y a représenté le débarquement des Phocéens sur notre plage. M. St. Torrents a peint pour notre salle de restaurant un cuisinier dressant une hure; M. A. Moutte, un paysan au repos. MM. Maglione, Dauphin, Lagier, Rave, Bouillon-Landais, Miralès, etc., etc., ont exécuté des tableaux qui, chacun dans leur genre, témoignent d'un réel talent.

Réédition des œuvres des poëtes provençaux. — Les œuvres d'un de nos poëtes provençaux, Gustave Bénédit, étant épuisées, nous les avons rééditées en deux forts volumes et nous en avons publié deux éditions : l'une de luxe, sur papier de Hollande, pour les bibliophiles; l'autre sur papier ordinaire pour le public. Nous comptons poursuivre ce travail, et nous avons fait imprimer une édition spéciale du poëme de Jean Aicard, *Miette et Noré*, qui fera partie de notre collection et dont un exemplaire a été adressé à l'Administration des Beaux-Arts.

Tel est, Messieurs, le compte rendu de nos travaux. Ainsi que j'ai essayé de le faire ressortir dans ce résumé rapide, nous nous efforçons de rester fidèles aux termes du procès-verbal de constitution de notre Société, qui expliquait sa création et son existence par la triple confraternité artistique, littéraire et scientifique, s'unissant dans un but commun de vulgarisation.

Jules Ch. Roux,

Président du Cercle artistique et de la Société des Amis des Arts de Marseille, membre non résidant du Comité.

X

LA SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE DE LA ROCHELLE

Le développement de notre état social mène à une centralisation excessive en toutes choses. C'est surtout en matière artistique que ce grave inconvénient s'est accentué. Paris semble en effet être le foyer unique où tout vient converger. En restant sur le terrain musical, n'est-il pas vrai que le Conservatoire, les concerts du Cirque et du Chatelet, absorbent tout, et que c'est à Paris qu'on vient entendre toutes les productions anciennes et modernes?

Il nous a semblé qu'il y aurait un véritable intérêt pour l'art musical à voir se produire des réactions en sens inverse; il faudrait que la province ne fût plus étouffée, et produisît, elle aussi. Mais pour que les Sociétés de province qui tentent de réagir et de décentraliser ne voient pas ces tentatives étouffées au berceau, il faut que l'État n'hésite pas à leur donner des témoignages de faveur et d'encouragement.

C'est en ce sens que, pour attirer dans la mesure du possible l'attention de l'Administration des Beaux-Arts sur les Sociétés de province qui font œuvre de décentralisation, nous nous proposons de dire ce que la Société philharmonique de la Rochelle a fait pour le développement de l'art musical en province, et quels services elle peut encore être appelée à rendre.

I

La Société philharmonique de la Rochelle est une des plus anciennes de province. Fondée en 1815, elle met en pratique, *depuis soixante-six ans sans interruption,* la pensée qui avait présidé à sa fondation : « former une société permanente et régulière dans le but d'entretenir et de perfectionner le goût de la

« musique, et aussi d'aider et de secourir les artistes musiciens malheureux ».

De tout temps, du reste, la musique a été en grand honneur à la Rochelle, et la Société philharmonique actuelle n'a fait que continuer l'œuvre de Sociétés musicales plus anciennes. Ainsi, sans parler du corps de musique municipal, composé de *violons, hautbois* et *trompettes,* qui, au siècle dernier, accompagnait les magistrats de la cité, nous trouvons, dès 1730, les traces d'une Académie de musique, qui donnait périodiquement des concerts. Cette Société a dû disparaître vers 1760. Le 30 août 1790, il en fut fondée une autre qui prit le nom de *Société de concerts d'amateurs,* et qui devint enfin, le 15 novembre 1815, par l'adjonction de nouveaux membres, la *Société philharmonique* actuelle.

Ces amateurs de musique n'avaient en vue, à leur début, que leur agrément personnel. Ils songeaient principalement à se procurer, en exécutant de la musique, un passe-temps et une jouissance artistiques. Mais ils eurent bientôt à cœur d'utiliser un orchestre qui semble, dès ses commencements, avoir été complet, et d'initier les Rochelais aux productions musicales de l'époque, en organisant des concerts publics. C'est le 1er avril 1816 que fut donné le premier de ces concerts, qui devaient dès lors se succéder sans interruption jusqu'à l'époque actuelle.

De grandes œuvres musicales furent mises à l'étude dès les premières années. En 1816, le *Stabat de Boccherini;* en 1817, le *Requiem de Mozart;* en 1820, une *messe d'Haydn,* sont exécutés avec succès, sans préjudice des soirées et concerts plus modestes donnés chaque mois, et dont le produit était en partie distribué aux pauvres de la Rochelle.

Peut-on nier l'importance des services ainsi rendus à l'art musical, à une époque surtout où les communications avec Paris étaient difficiles?

II

Mais ce n'était plus seulement dans la ville de la Rochelle, c'était dans la région de l'Ouest tout entière que l'influence de la Société philharmonique allait se faire sentir. L'Association musi-

cale de l'Ouest, fondée en 1835 par un éminent musicien, M. Beaulieu, avec la réunion des quatre Sociétés philharmoniques de *la Rochelle, Niort, Poitiers* et *Angoulême,* allait permettre de faire entendre les compositions musicales des plus grands génies, dans des villes ou des exécutions de cette nature avaient jusqu'alors été jugées impossibles. Cette œuvre devait donner, dans la région où elle allait exercer son influence, un grand développement à l'art musical; les exécutants (des amateurs pour la plupart) appartenaient tous à l'une des quatre Sociétés associées. Les parties de chœurs étaient chantées par des dames, des jeunes filles, des jeunes gens du meilleur monde, qui ne dédaignaient point de solliciter une modeste place d'exécutant, et qui ne redoutaient point les fatigues de répétitions se prolongeant pendant plusieurs mois. Ceux qui aujourd'hui parlent avec admiration des grandes exécutions musicales d'*Allemagne* et d'*Angleterre,* et de l'heureuse organisation de ces réunions, dans lesquelles l'élément *amateur* ou *mondain* domine, ne se doutent guère que l'*Association musicale de l'Ouest* avait, dès 1835, atteint le même résultat. Il faudrait relater dans leur entier les programmes de ces magnifiques festivals qui s'exécutaient devant plusieurs milliers d'auditeurs. Alors que les symphonies de Beethoven n'étaient guère connues en France que par un petit nombre de privilégiés, alors que les oratorios de Mendelssohn n'y avaient jamais été interprétés, il allait devenir possible de faire entendre en province ces compositions gigantesques.

Nous citerons, entre autres, parmi les grandes œuvres exécutées en entier : les *Symphonies de Beethoven* (toutes exécutées dans les différentes villes de l'association.)

La *Création,* oratorio d'Haydn, exécutée à Niort en 1839, puis en 1864.

Les *Messes* d'Haydn et de Chérubini, exécutées à Poitiers en 1836, en 1840 et en 1850; à la Rochelle en 1845 et en 1851.

Le *Paulus* de Mendelssohn, exécuté à la Rochelle en 1841.

Cette œuvre colossale n'avait pas encore été exécutée en France; aucune traduction n'existait. Ce fut un membre de la Société philharmonique de la Rochelle qui fit rapidement une traduction en vers libres, dont les paroles furent chantées au festival. La traduction de M. Maurice Bourges, qui se chante aujourd'hui, est postérieure.

Le *Stabat* de Rossini, exécuté à Angoulême en 1842, et à la Rochelle en 1851.

Debbora, oratorio de Lesueur, à la Rochelle en 1851.

Les *Saisons* d'Haydn (à Niort en 1854, à la Rochelle en 1869).

Samson, d'Haendel (à Poitiers en 1855).

Élie, de Mendelssohn (à la Rochelle en 1856, à Niort en 1859).

Le *Désert*, de F. David (à la Rochelle en 1859, à Poitiers en 1869).

La *Symphonie-Cantate*, de Mendelssohn, ouvrage jusqu'alors peu connu dans son entier (à la Rochelle en 1861).

Les *Ruines d'Athènes* (à la Rochelle en 1861, en 1866, en 1876).

L'*Enfance du Christ*, oratorio de Berlioz (exécuté en 1863).

La *Fête d'Alexandre*, de Haendel, ouvrage non encore exécuté en France (à Niort en 1864, avec la traduction d'un membre de l'Association).

Le *Christ au Mont des Oliviers*, de Beethoven (à la Rochelle en 1866).

La *Nuit de Walpurgis*, oratorio de Mendelssohn, non encore exécuté en France (à la Rochelle en 1866).

Acis et Galathée, oratorio de Haendel, non encore exécuté en France (à Niort en 1870, avec une traduction d'un membre de l'association).

Le *Chant de victoire des Hébreux*, cantate de Schubert; ouvrage non encore exécuté en France (à la Rochelle en 1874).

Cette Association, malheureusement, n'existe plus en fait. Elle est sinon morte, du moins plongée dans un profond sommeil. Le dernier festival a été donné en 1876; l'intérêt qui s'attachait à l'institution en 1835, lors de sa création, a beaucoup diminué. La facilité des communications avec Paris, la fondation des concerts *Pasdeloup* et *Colonne*, où ces grandes œuvres sont admirablement interprétées, ont ralenti le zèle des auditeurs de province. Les recettes s'en ressentaient et diminuaient, alors que les dépenses considérables que nécessitaient de telles solennités suivaient une progression inverse. Des encouragements de l'Administration des Beaux-Arts, des subventions eussent peut-être prolongé l'existence de cette Association qui, on vient de le voir, avait tant fait pour l'art musical.

III

La Société philharmonique de la Rochelle, loin d'avoir sombré avec l'Association, dont elle faisait partie, est aujourd'hui non moins florissante que par le passé. C'est à peine si les terribles événements de 1870, dont le contre-coup a été si funeste à tant de Sociétés musicales (à ce point que dans la région de l'Ouest, de toutes les anciennes Sociétés philharmoniques, celle de la Rochelle est aujourd'hui seule debout), ont apporté à ses travaux un trouble momentané. Son orchestre, dont toutes les parties sont au complet, est en mesure d'affronter les plus sérieuses difficultés, et quand vient au théâtre la saison d'opéra, il prête pour l'exécution du répertoire un concours indispensable. Aussi les concerts ont-ils pris d'année en année plus d'importance. Ce n'est plus seulement à ses habitués, à ses sociétaires, que la Société philharmonique a voulu s'adresser. S'inspirant du désir de vulgariser la grande musique, elle a cherché, en donnant dans la salle du théâtre des concerts à prix réduit, à faire pénétrer le goût de la musique dans les classes populaires. Chaque année, en dehors des six concerts réglementaires, réservés aux seuls abonnés, deux autres concerts, dits *populaires*, ont été organisés et ont permis de faire connaître au public des petites bourses les compositions des plus grands génies anciens et modernes.

L'orchestre compte aujourd'hui près de soixante exécutants. La bibliothèque de la Société renferme les partitions et les parties séparées de toutes les œuvres classiques et de musique de chambre, celles de cent oratorios ou opéras, celles de près de cinq cents ouvertures ou morceaux symphoniques, celles de deux cents chœurs, enfin un grand nombre de morceaux détachés pour voix ou instruments divers. C'est là une riche collection dans laquelle, à l'occasion, il serait très-profitable de pouvoir puiser.

CONCLUSION

Ces louables efforts ne seront-ils pas encouragés?

La Rochelle a toujours été un centre musical; jamais il n'y a eu

ni ralentissement ni découragement. Nous avons dit plus haut quelle a été l'importance des œuvres qu'on y a fait entendre, souvent alors qu'elles étaient encore inconnues de la France entière, même de Paris. Nous ne saurions donc trop appeler l'attention de l'Administration des Beaux-Arts sur les Sociétés qui tentent en province de suivre modestement la voie que leur tracent les grandes Sociétés musicales de Paris; car il est incontestable qu'elles aident puissamment au progrès de la musique, en même temps qu'elles produisent des résultats vraiment artistiques.

E. Simonneau,
Vice-Président de la Société philharmonique
de la Rochelle.

XI

LA MUSIQUE A BOULOGNE-SUR-MER

I

Avant 1829, la ville de Boulogne-sur-Mer ne possédait aucune école de musique; la seule institution qui existât, la Société philharmonique, avait été fondée en 1826[1]. C'est sous son inspiration que furent organisés par la municipalité les premiers cours publics, dont la direction fut confiée à M. Godefrod, père du célèbre harpiste.

Ce professeur distingué s'adjoignit en 1830 son fils, M. Alphonse Godefroid, décédé à Boulogne en 1861, et M. Chardard, qui, après avoir professé dans l'école les instruments à vent, en devint le directeur en 1853.

Un grand nombre d'élèves remarquables sont sortis de l'École de musique; plusieurs d'entre eux, ayant suivi la carrière des Arts, s'y sont fait remarquer et y occupent même, actuellement, un rang distingué.

[1] Cette Association a cessé d'exister en 1869.

Quelques-uns de ces artistes sont décédés; ce sont :

MM. Jules GODEFROID, auteur de la *Chasse royale* et du *Diadesté*.
VINCENT, artiste lyrique (1er ténor).
Édouard MARLOIS, pianiste, auteur de plusieurs ouvrages.

De 1829 à 1875, vingt-neuf chefs d'orchestre et solistes, et soixante-seize musiciens d'orchestre, dont la plupart existent encore, sont sortis de l'École de musique qui, en 1868, prit, en raison de son extension, le titre d'Académie.

II

L'Académie de musique, dont l'organisation restait la même qu'à ses débuts, ne donnait plus, en 1875, les résultats qu'on était en droit d'en attendre. La municipalité entreprit de la réorganiser en y ajoutant des cours pour les filles qui, jusqu'alors, s'en étaient trouvées exclues.

Après un brillant concours, auquel prirent part de nombreux artistes, cette institution pourvue de professeurs expérimentés se trouva ainsi constituée :

MUSIQUE VOCALE

Garçons

Classe de solfége élémentaire (2e cours).
— — supérieur.
Classe de solfége élémentaire (2e cours).
— — adultes.

CLASSE CHORALE

Filles

Classe de solfége.
Classe de chant.

MUSIQUE INSTRUMENTALE

Garçons

Classe de violon et alto (2e cours).
— violoncelle et contrebasse.
— flûte et hautbois.
— clarinette et bassin.
— cuivres (corn. à piston, trompette).
Classe de violon et alto (2e cours).
— (cor et trombonne).
— d'ensemble.

Filles. — CLASSE DE PIANO.

L'impulsion donnée à l'institution ainsi transformée a produit d'heureux résultats : trois élèves de l'Académie ont déjà été admis au Conservatoire national de Musique; certains autres figurent assez avantageusement dans des orchestres locaux. Enfin, quelques petits concerts, dont les seuls éléments étaient de jeunes élèves, ont permis d'apprécier les progrès faits et ont démontré que les sacrifices que s'est imposés la Ville n'ont pas été sans fruit.

Une bibliothèque, malheureusement bien incomplète, se trouve annexée à l'Académie de musique. Elle se compose en majeure partie de partitions provenant de l'ancienne Société philharmonique, auxquelles viennent s'ajouter les partitions (piano et chant) du tiers du nombre total des opéras représentés sur le théâtre municipal. Elles sont remises par le directeur en vertu d'une obligation qui figure au cahier des charges de l'entreprise.

Le catalogue de la bibliothèque musicale est joint au présent rapport.

Les établissements musicaux les plus importants sont à Boulogne : le Théâtre municipal, et le Casino, qui appartient également à la Ville.

Le Théâtre, où l'opéra est donné seulement pendant la saison d'été, joue généralement l'opérette et en outre le vaudeville, la comédie et le drame. C'est l'un des meilleurs de province. Il laisse cependant à désirer sous le rapport des œuvres qui y sont représentées : l'opéra devrait en être l'élément principal.

Le Casino, pour lequel la ville de Boulogne fait de grands sacrifices, donne, du 15 juin au 15 octobre, des concerts quotidiens de quatre à cinq heures de l'après-midi; des concerts de musique d'harmonie ont lieu dans ses jardins, le soir, trois fois par semaine ; de plus, chaque saison, trois ou quatre grands concerts sont organisés et permettent de faire entendre aux habitants et aux résidents étrangers les meilleurs artistes de Paris.

Il existe en outre à Boulogne plusieurs sociétés artistiques; en voici la nomenclature :

La *Société musicale*, orchestre d'harmonie militaire, a été fondée en 1848 par M. Adolphe Lefebvre, musicien d'une valeur indiscutable, qui la dirige encore. Sous la conduite de cet habile chef de musique, cette association a obtenu de multiples succès. Elle compte actuellement environ soixante-dix membres, dont

quelques-uns, professeurs de mérite, sont des solistes fort capables. La Société musicale a, depuis trente ans, organisé un grand nombre de concerts. Elle a exécuté, en notre ville, la plupart des morceaux du répertoire ancien et moderne, entre autres des symphonies de grands maîtres, orchestrées par son chef pour musique militaire, et qui ont produit un assez heureux effet.

L'*Orphéon* de Boulogne, fondé en 1861, par M. Alexandre Guilmant, fut pendant dix ans dirigé par cet éminent artiste. De considérables succès ont marqué cette période de l'existence de l'Association. Tant vaut le chef, tant vaut l'orchestre : depuis le départ de M. Guilmant, l'*Orphéon* n'a pu retrouver sa valeur d'autrefois ; il n'en rend pas moins de sérieux services à l'art musical. Il compte environ soixante membres.

Une nouvelle association, la *Chorale*, vient de se former. Elle paraît vouloir suivre une bonne marche. Cette société est trop nouvelle pour qu'une appréciation puisse être émise à son sujet.

L'*Harmonie Boulonnaise*, fondée en 1865, a duré jusqu'en 1878. Cette musique a été diversement appréciée. Les efforts faits par ses membres n'ont pu empêcher sa chute. La plupart des artistes qui la composaient font actuellement partie de la Société musicale.

Le 24 novembre 1880, a été fondée à Boulogne, par M. Alexandre Reichardt, qui en est le président, une association qui a pris le titre de *Société philharmonique*. Elle est composée d'amateurs et de musiciens distingués, et a déjà donné trois grands concerts dans lesquels ont été interprétées des scènes lyriques [1], des chœurs et des morceaux d'orchestre très-importants. A chacune de ces séances ont pris part *plus de cent cinquante exécutants*, et des artistes parisiens.

De plus, des soirées intimes, organisées à l'intention des membres de la Société, ont permis de faire connaître un certain nombre de petits ouvrages lyriques, choisis parmi les meilleurs.

Cette Société a non-seulement un caractère artistique, elle a aussi un but philanthropique, celui de venir en aide aux musiciens pauvres qui pendant cinq ans au moins auraient appar-

[1] *Balthazar*, d'Alexandre Guilmant, et *Ève*, de Massenet ; depuis ont été exécutées : *la Mer*, de V. Joncières ; *la Tempête*, d'Alph. Duvernoy.

tenu à son orchestre, et secourir leurs veuves ou orphelins. Un fonds de caisse sera créé, à cet effet, au moyen des bénéfices que pourra faire l'Association sur les recettes des concerts ou fêtes.

Telle est la situation musicale actuelle à Boulogne.

Pour compléter, nous donnons ci-dessous la liste des musiciens existant actuellement, qui, sortis des classes de l'ancienne École de musique, ont suivi la carrière artistique et obtenu des succès marquants :

MM. Guilmant (Alexandre), organiste de la Trinité, compositeur de mérite, auteur d'un grand nombre d'œuvres remarquables.

Léon Rontier, l'un des premiers artistes de Paris (cornet à piston).

Léon Magnier, ancien chef de musique des grenadiers de la Garde, compositeur distingué.

Faranne (Pierre), organiste à Boulogne, professeur de talent.

Brunet fils, pianiste, lauréat du Conservatoire, résidant à Boulogne.

Focheux père, violoniste, professeur de solfége à Boulogne.

Bouchard, violoncelliste, —

Filbien, pianiste, professeur, —

Clément Martin, violoniste, chef d'orchestre.

Malo aîné, chef d'orchestre à l'Eldorado, compositeur.

Vivien fils, violoniste, soliste remarquable, professeur au Conservatoire de Bruxelles.

Docquois, professeur et maître de chapelle à Boulogne.

Masson fils, professeur de musique à Eu.

Aly, violoniste, professeur à Boulogne.

Rivenez, artiste lyrique.

Sergent, organiste à Arras.

Léon Caron, violoniste et compositeur de musique, qui a obtenu en Amérique, notamment à Melbourne, lors de l'Exposition, d'éclatants succès.

Voici quelles sont les dépenses que s'impose annuellement la ville de Boulogne pour l'art musical (budget de 1881) :

Académie de musique (personnel et frais div.).			11,700 »
Théâtre (subvention, droits des pauvres, etc.) .			12,128 »
Casino (frais d'orchestre).			42,400 »
Subvention : Orphéon de Boulogne. . .	500 »		
Société musicale.	1,500 »		
Société philharmonique . .	1,500 »		
	3,500 »	ci	3,500 »

Allocations à deux élèves admis à suivre les cours du Conservatoire national de musique :

M. Godebert.	1,000 »		
Mademoiselle Caroline Buchard. . .	600 »		
	1,600 »	ci	1,600 »
Total fr. . . .			71,328 »

A ces chiffres, il conviendrait d'ajouter ce que dépensent les membres des diverses associations locales et dont nous ne pouvons indiquer, même approximativement, l'importance.

III

Malgré les sacrifices nombreux faits par la Ville et les particuliers, en faveur de l'art musical, il reste beaucoup à désirer, tant sous le rapport de l'organisation que sous celui des moyens.

En effet, bien que l'Académie communale de musique soit constituée sur le modèle d'une succursale du Conservatoire, il serait nécessaire d'y établir un cours supérieur et un cours d'ensemble (chant) pour les jeunes filles. Ces améliorations compléteraient dignement l'œuvre considérable pour l'édification de laquelle tant d'efforts ont déjà été faits.

Il y aurait lieu aussi de tenir la bibliothèque musicale au courant du répertoire moderne, en y faisant entrer les œuvres de Berlioz, Gounod, Joncières, Félicien David, Massenet, Victor Massé, Delibes, Godart et autres compositeurs français. A ces ouvrages pourrait être ajouté un choix des auteurs italiens : Bellini, Rossini, Doni-

zetti, Verdi, et même des Allemands : Meyerbeer, Wagner, etc., etc.

Le Casino et le Théâtre sont les seuls emplacements que possède Boulogne pour l'exécution d'œuvres musicales importantes[1]. Ces deux salles ne sont pas suffisantes, notamment pour l'organisation des grands concerts populaires, tels que ceux donnés à Paris et à Londres et dans divers établissements. Depuis de nombreuses années déjà, un projet de cirque-théâtre, salle de concerts et conférences est à l'étude et n'a pu être réalisé faute d'un emplacement convenable.

Nous conclurons en appelant sur les institutions musicales boulonnaises toute la bienveillance du Gouvernement. Il manque, pour arriver à des résultats complets, bien des choses dont l'État pourrait faciliter l'acquisition, soit par des subventions, soit par des dons.

En aidant la ville à compléter sa bibliothèque musicale, en accordant aux sociétés de concerts des allocations, ainsi que cela a déjà été fait pour diverses localités, le gouvernement de la République, qui a déjà tant fait pour l'instruction publique en général, pour les Arts en particulier, permettrait de doter Boulogne, ville essentiellement artistique, d'une solide institution musicale.

La position de Boulogne vis-à-vis de l'Angleterre, la facilité des communications entre ce pays et la capitale française, désignent notre ville aux artistes des deux nationalités comme l'une de celles où ils auraient les plus grandes chances de succès. Le jour où nous posséderons l'ensemble des moyens musicaux auquel nous aspirons, Boulogne deviendra une station artistique de premier ordre, véritable caravansérail du progrès!

CH. BELLET.

Adjoint au Maire de Boulogne-sur-Mer, Président de la Commission de surveillance de l'Académie communale de Musique.

A. REICHARDT.

Vice-Président de la Commission, Président fondateur de la Société philharmonique de Boulogne-sur-Mer.

[1] Une salle de concerts, qui existait depuis environ soixante ans, et pouvait contenir mille cinq cents à mille huit cents personnes, vient d'être transformée en un magasin par un marchand de meubles, son propriétaire.

RAPPORT COMPLÉMENTAIRE

Quand, dans une ville artistique comme l'est Boulogne, on voit disparaître une association qui, pendant près d'un demi-siècle, a rendu des services considérables à l'art musical, on ne peut s'empêcher d'éprouver un vif sentiment de regret.

Après quarante-trois ans d'existence, la Société philharmonique de Boulogne-sur-Mer fut dissoute en 1869; l'assiduité de ses membres s'était, à cette époque, beaucoup ralentie; diverses difficultés achevèrent de désagréger cette association, l'une des plus remarquables et des plus anciennes de province, sinon la première.

Les terribles événements de 1870 causèrent tant de préjudice à un grand nombre d'institutions, qu'ils empêchèrent qu'on s'occupât de la reconstitution d'une œuvre continuant la tâche de celle qui venait de se dissoudre. On essaya bien, dans des conditions plus restreintes, de réformer, sous le titre de : *Cercle Beethoven,* une agglomération d'artistes et d'amateurs musiciens. Cette tentative n'eut pas de succès, et, après une courte existence, le Cercle Beethoven disparut à son tour.

Cependant, à diverses reprises, les ressources musicales dont disposait Boulogne permirent l'organisation de grands concerts, dont la réussite constitua une heureuse expérience et démontra combien de chances aurait la reconstitution, sur une base solide, d'une grande association musicale.

Ayant été le promoteur de la plupart de ces fêtes artistiques, je profitai de cette expérience et conçus le projet de faire renaître la Société philharmonique.

Je fis appel, tout d'abord, aux anciens membres de la première institution de ce nom, puis à un certain nombre d'amateurs de musique; tous répondirent à mon appel, et le 24 novembre 1880, dans une réunion tenue spécialement, la constitution de la nouvelle association fut décidée.

Des souscriptions furent recueillies pour permettre d'entreprendre immédiatement l'œuvre, et le 15 décembre 1880 eut lieu le premier grand concert.

Cette fête fut suivie de deux autres, qui eurent lieu le 14 février et le 8 avril 1881. En outre, trois soirées intimes, organisées à l'intention des membres de l'Association, ont été données dans la grande salle de l'hôtel des Sapeurs-Pompiers, rue des Pipots, le 7 décembre 1880.

Voici la nomenclature des œuvres les plus remarquables exécutées par la Société philharmonique dont quelques-unes n'avaient jamais été entendues à Boulogne-sur-Mer :

CHANT ET ORCHESTRE.

Balthazar, scène lyrique à grand orchestre, soli et chœurs	GUILMANT	(1re audition).
Ève, mystère à grand orchestre, soli et chœurs	MASSENET	—
Dors, noble enfant, chœur pour voix de femmes	CHÉRUBINI	—
Chœur du *Songe d'une nuit d'été*, pour voix de femmes	MENDELSSOHN	—
La Messagère du printemps, chœur pour voix de femmes	BOIELDIEU	—
La Tristesse, chœur pour voix d'hommes	HAUSSEUS	—
Adieux aux jeunes mariés, chœur (hommes et femmes)	MEYERBEER	—
Près du fleuve étranger, chœur pour hommes et femmes	GOUNOD	—
Grand final d'*Ernani*, soli et chœurs	VERDI	—
Quartett de *Rigoletto*	VERDI	—

Depuis ont été exécutées :

La Mer	V. JONCIÈRES.
La Tempête	Alph. DUVERNOY

ORCHESTRE SEUL.

Le Dernier Sommeil de la Vierge, prélude (instruments à cordes)	MASSENET	(1re audition).
Ouverture d'*Éléonora*	BEETHOVEN	—
Larghetto de la deuxième symphonie	BEETHOVEN	—
Ouverture de *Guillaume Tell*	ROSSINI	—
Ouverture du *Pré aux Clercs*	HÉROLD	—
Ouverture du *Domino Noir*	AUBER	—
Ouverture de la *Sirène*	AUBER	—
Quartett	WEBER	—
Quatuor n° 4	BEETHOVEN	—

En outre, un grand nombre de morceaux d'ensemble, exécutés

à différentes dates, à Boulogne-sur-Mer, ont été repris à la satisfaction générale.

L'examen de la liste ci-dessus permet de se rendre compte des efforts qu'il a fallu faire pour arriver à obtenir, en moins de cinq mois, de semblables résultats. Les faits parlent d'eux-mêmes, et quand une œuvre est accomplie, il est bon de faire connaître au prix de quel travail elle a été édifiée.

De plus, et c'est une triste chose de faire dépendre de cela une question d'art, il n'est pas inutile de faire remarquer combien il a fallu de dépenses pour arriver à organiser d'une manière homogène, compacte, l'orchestre et le chœur de la Société, pour obtenir le concours d'artistes étrangers et même pour l'achat de certaines partitions.

Les ressources dont disposait l'Association n'y eussent pas suffi, même en y comprenant la subvention modeste de 1,500 francs accordée par la ville, et c'est grâce au concours gracieux de nombreux amateurs et surtout au dévouement des dames exécutantes, que nous avons dû le succès obtenu par chacune de nos fêtes.

C'est un devoir pour nous de rendre ici à tous nos adhérents et collaborateurs la justice qui leur est due; leur aide précieuse a puissamment contribué à la réussite de notre entreprise; c'est à eux que nous devons de pouvoir dire comme le poëte : *Exegi monumentum.*

L'accueil qu'a reçu la Société philharmonique l'engage à produire mieux encore, et, pour la prochaine saison, elle compte faire entendre à Boulogne quelques-unes des grandes œuvres lyriques dont Paris a eu la primeur aux Concerts populaires du Cirque d'hiver et du Châtelet.

Mais pour arriver à un tel résultat, il faut compter sur des ressources considérables, et notre désir d'aller plus avant dans l'étude de sérieux ouvrages musicaux est limité par cette essentielle condition.

Aussi serons-nous obligé de solliciter une allocation du Gouvere nement, et de la ville de Boulogne, qui nous a déjà témoigné tant de bienveillance, une subvention supplémentaire.

Si, comme nous l'espérons, la demande que nous formulons à ce sujet est favorablement accueillie, notre institution, solidement

assise et disposant ainsi de moyens importants, pourra marcher de pair avec les meilleures Sociétés du même genre fondées en province [1].

A. Reichardt.

Le Président-Fondateur de la Société philharmonique.

XII

MANUSCRIT

N° 390 du fonds espagnol de la bibliothèque nationale

Airs de chansons et de danses italiennes et espagnoles, notés pour la guitare espagnole.

Je croyais me trouver ici en présence de musique du dix-septième siècle, bonne à étudier, soit au point de vue de la tonalité, du système harmonique ou du rhythme ; mais j'avais devant moi une véritable énigme impossible à déchiffrer. Le manuscrit étant intéressant et surtout peu connu, j'ai cru devoir vous en donner communication.

Ce manuscrit, relié en veau, date, comme le catalogue l'indique, du dix-septième siècle ; il porte au premier folio le titre et la dédicace qui suivent :

« *Libro de vilanelle spagnuole et italiane et sonate spagnuole dell moll' ill^mo Sign^re mio oss^mo, il s^re Filippo Roncherolle, servo di V. S. moll' ill^o Francisco Palumbi.* »

Il est écrit sur quarante-trois feuillets (le 28e est mutilé) de deux cent trente et un millimètres sur cent soixante-trois (classement de 1860, n° 390 ; Corbie, n° 55. Nouveau classement de 1880 sous le n° 607).

[1] La Société philharmonique ne bornera pas son action aux études musicales, elle l'étendra à un but philanthropique : dès que les ressources dont elle disposera le permettront, un fonds de caisse sera constitué, afin de permettre de venir en aide aux musiciens pauvres ou malades, à leurs veuves et orphelins. La seule condition pour participer à ces secours ou allocations est d'avoir appartenu pendant cinq années consécutives, au moins, aux orchestres de la Société.

Le feuillet qui suit le titre et la dédicace est plié en atlas; il contient une série de plusieurs alphabets gravés en taille-douce portant un titre en français :

FONDEMENT DES LETTRES ITALIENNES.

Immédiatement au-dessous, on y lit dans la même langue la phrase suivante, que le copiste a, sans doute, signée d'un pseudonyme :

« Ne sois honteux de prendre enseigne
« De ce qui n'es compris en ta notice;
« Le bien appris vit honnorablement (*sic*),
« Mais l'ignorant est plain de vice (*sic*).

« ASMYTIRS. »

Les feuillets du manuscrit sont écrits en langue espagnole et en langue italienne, mais ce qui nous offre le plus d'intérêt, c'est la notation employée, qu'il faudrait déchiffrer en trouvant la clef du système et qui figure en tête des romances et des danses.

Cette manière d'écrire la musique diffère totalement des systèmes connus et ne se rapproche ni de près ni de loin des *neumes*, du *plain-chant*, ni de la musique usuelle aux quinzième et seizième siècles; elle ne ressemble pas davantage aux lettres employées par les Grecs et les Romains.

J'ai consulté à ce sujet M. Ernest David, qui vient d'obtenir le prix Bordin pour son travail sur la *notation musicale* en collaboration avec M. Mathis Lussy.

Le savant auteur, se trouvant en présence d'un système inconnu pour lui, a été très-intrigué, et tout en m'assurant qu'il ferait des recherches, m'a engagé vivement à signaler immédiatement cette trouvaille aux érudits qui s'occupent de musique ancienne.

Ce système appartenait-il en propre au seigneur de Roncherolle, ou bien était-il adopté par un groupe de personnes qui n'étaient peut-être que des routiniers intelligents?

Le feuillet cité ci-dessus porte en tête :

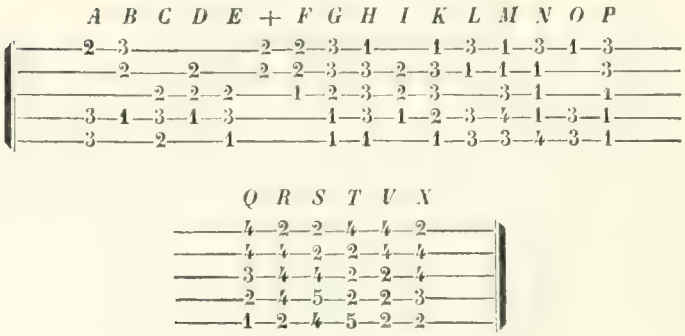
LETTERE DELLA CHITARRA.

Une fois déchiffré, il donnera la clef qui permettra de lire le reste, car il représente la *tablature* de l'instrument, nécessaire éga-

lement au chanteur; il se compose d'une portée de cinq lignes figurant les cordes plutôt que la portée musicale, et surmontée de lettres alphabétiques et d'un signe supplémentaire en forme de croix; sous chaque lettre et à des positions différentes se trouvent placés les chiffres 1 à 5.

Nous en donnons la reproduction.

LETTERE DELLA CHITARRA.



FINIS.

Les lettres indiquent-elles la note chantée, et les chiffres indiquent-ils l'accord du guitariste? tout nous le fait supposer, mais alors comment l'expliquerons-nous? Si nous prenons le système allemand qui correspond aux lettres

C D E F G A B C
ut ré mi fa sol la si ut

nous serons immédiatement arrêtés, puisque nous nous trouvons en présence d'un alphabet complet, I et V remplaçant, selon les cas, J et U; nous avons même la croix qui vient s'y ajouter.

Les lettres, en se suivant, désignent-elles une suite d'octaves? nous en aurions alors trois; or la voix humaine n'a pas cette étendue; si elles servent au contraire pour l'instrument, quel est le rôle des lettres dans la notation placée au-dessus des syllabes de la romance que nous trouverons plus loin?

Quelle est la tonalité de chaque morceau? Quel en est le mode? Quel en est le rhythme? Quelles sont les durées? Nous ne pourrions

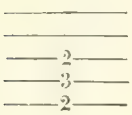
y répondre car aucun signe ne donne d'indication sur ces points.

Passons maintenant aux chiffres placés sur les lignes correspondant sans doute aux cordes : s'ils désignent les doigts, que feronsnous des positions suivantes, où le même chiffre se répète deux ou trois fois?

Exemples :

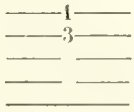
Sous la lettre

C



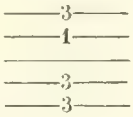
Sous la lettre

H



ou encore mieux sous la lettre

L



Ils ne peuvent encore moins, à notre avis, marquer des accords en prenant 1 pour tonique, 2 pour seconde, 3 pour tierce, etc., car nous n'avons ni sixte, ni septième, ni octave.

Dans l'impossibilité de rien conclure, je crois n'avoir rien de mieux à faire que d'appeler l'attention sur ce curieux manuscrit et ne pouvoir mieux terminer cette communication qu'en mettant sous vos yeux la copie d'une chanson espagnole et d'une danse italienne notées d'après ce système.

COPLA.

F a c a
Sennora si sojs serbida

a c r F
Guital Samano des guande

f i c a
Os dire d'ungierto arnante

a c F r F
Gs porbos guierde sa bida

F i c a
Y podeis estar segura

b c a
Gosguiere por su esposa

SEMDEY (*sic*).

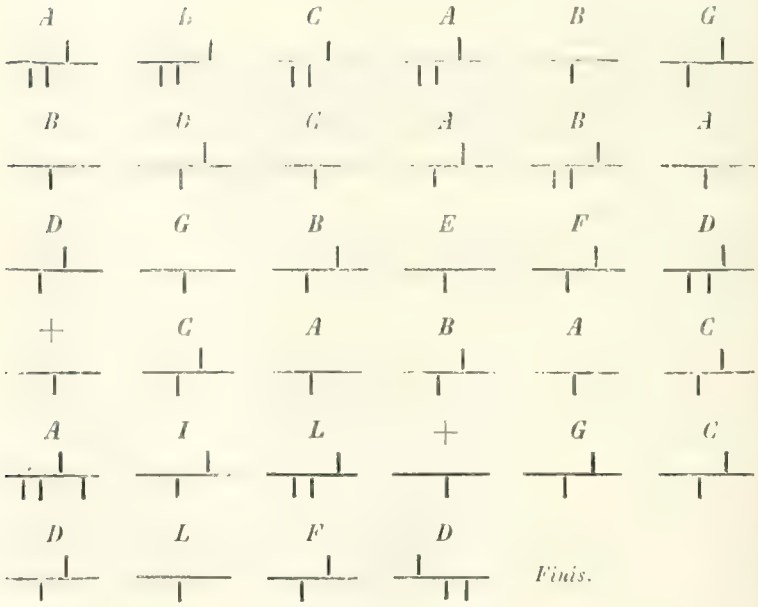
Amostrad gbiala palma
D'essa mano blanco y bella
Os dire aerto por ella
Demnas cosas dsalma
Notenis malu bentura
Siempre sereis benturola
Seguita.

SEMEDAIS (*sic*).

Teneis firme espensamiento
My, seat et corazon
Amorós a condition
Dais con el miracontens
Tambienteneis de natura
Et eser un poco zolosa.

SEMEDA (*sic*).

PASACAGLIESEGUTTE.



Finis.

Dans ce qui précède, la mesure paraît nettement indiquée, elle doit être ternaire; mais nous restons toujours en présence de nos lettres à déchiffrer.

HERVÉ,
Officier d'Académie,
Professeur à l'Association polytechnique,
(Cours de musique instrumentale du IIIe arrondissement).

ANNEXES

I

COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS.

Président

M. Jules FERRY, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Président du Conseil.

Premier vice-président

M. Edmond TURQUET, ✻, Sous-Secrétaire d'État au Ministère des Beaux-Arts.

Deuxième vice-président

M. Louis de RONCHAUD, ✻, secrétaire général de l'Administration des Beaux-Arts.

Secrétaire

M. BAUMGART, chef du bureau des Musées, des Souscriptions et de l'Inventaire des richesses d'art.

Secrétaire adjoint

M. ESCALLIER, sous-chef du bureau des Musées, des Souscriptions et de l'Inventaire des richesses d'art.

I

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART

Président

M. BARBET DE JOUY, O✻, administrateur des Musées nationaux, au palais du Louvre.

Vice-président

M. MANTZ (Paul), O✵, critique d'art, sous-directeur au Ministère de l'Intérieur, rue Caumartin, 69.

Secrétaire

M. JOUIN (Henry), attaché à l'Administration des Beaux-Arts, archiviste de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France, rue d'Assas, 78.

Membres

MM. ARAGO (Etienne), conservateur du Musée du Luxembourg, boulevard Saint-Michel, 64.

BAIGNIÈRES (Arthur), critique d'art, rue du Général Foy, 4.

BURTY (Philippe), ✵, critique d'art, boulevard des Batignolles, 11 *bis*.

CAIX DE SAINT-AYMOUR (de), membre du Conseil général de l'Oise et de la Commission des monuments historiques, rue de Milan, 11 *bis*.

CASIMIR-PÉRIER (Paul), député, rue du Général Foy, 16.

CHAMPFLEURY, ✵, conservateur des collections à la manufacture de Sèvres.

CLÉMENT (Charles), ✵, critique d'art, rue de Berlin, 29.

GONSE, rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*, rue Favart, 8.

GUIFFREY, archiviste aux Archives nationales, rue d'Hauteville, 1.

HAVARD (Henry), ✵, critique d'art, rue de Boulogne, 31.

HOUSSAYE (Henry), ✵, critique d'art, rue Léonard de Vinci, 5.

LAFENESTRE, (Georges), ✵, Inspecteur des Beaux-Arts, commissaire général des expositions d'œuvres d'art, rue Jacob, 23.

LANGLOIS DE NEUVILLE, O✵, directeur des bâtiments civils au Ministère des Travaux Publics, rue d'Amsterdam, 21.

LAUTH, ✵, administrateur de la manufacture de Sèvres.

LIESVILLE (de), publiciste, rue Gauthey, 28.

MICHAUX ✵, chef de la division des Beaux-Arts à la préfecture de la Seine, rue Reynouard, 69 (Passy).

MONTAIGLON (de), ✵, professeur à l'École des Chartes, place des Vosges, 9.

MUNTZ, conservateur de la bibliothèque et des collections de l'École nationale des Beaux-Arts, rue Pernelle, 8.

SCHŒLCHER, sénateur, rue Hippolyte Lebas, 1.
VÉRON, rédacteur en chef de la Revue hebdomadaire *l'Art*, avenue de l'Opéra, 33.

II

SECTION DE L'ENSEIGNEMENT

Président

M. GUILLAUME, G✵, membre de l'Académie des Beaux-Arts, boulevard Saint-Germain, 238.

Vice-présidents

MM. CASTAGNARY, conseiller d'État, critique d'art, rue Duperré, 2.
DELABORDE (VICOMTE HENRI), O✵, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, à l'Institut, quai Conti, 25.

Secrétaire

M. BALLU (ROGER), inspecteur adjoint des Beaux-Arts, rue Saint-Lazare, 75.

Membres

MM. ABOUT (EDMOND), ✵, critique d'art, rue de Douai, 6.
BARDOUX, député, rue de Naples, 72.
BELLAY, ✵, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Blanche, 72.
BERGER (GEORGES), C✵, critique d'art, rue Legendre, 8.
BOESWILWALD, O✵, inspecteur général des monuments historiques, rue Hautefeuille, 19.
CHARTON, sénateur, rue Saint-Martin, 31 (Versailles).
CHIPIEZ, ✵, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Bréa, 20.
DUBOIS (PAUL), O✵, directeur de l'Ecole nationale des Beaux-Arts, rue Bonaparte, 14.
GRUYER, membre de l'Institut, inspecteur des Beaux-Arts, rue de l'Arcade, 22.
KAEMPFEN, inspecteur des Beaux-Arts, rue Godot de Mauroy, 10.
LOUVRIER DE LAJOLAIS, ✵, directeur de l'École nationale des arts décoratifs, rue de l'École de Médecine, 5.
LIOUVILLE, député, quai Malaquais, 3.
LECONTE, député, rue Bonaparte, 27.
MILLAUD (EDOUARD), sénateur, avenue Kléber, 68.

NARJOUX, ✵, architecte de la ville de Paris, rue Vanneau, 29.

NUITTER, ✵, conservateur des archives de l'Opéra, rue du Faubourg Saint-Honoré, 83.

OSMOY (COMTE D'), député, rue Saint-Lazare, 56.

PERRIN (ÉMILE), O✵, membre de l'Académie des Beaux-Arts, administrateur général du Théâtre-Français, rue de Richelieu, 6.

PILLET, ✵, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Saint-Sulpice, 18.

RUPRICH-ROBERT, O✵, inspecteur général des Monuments historiques, rue d'Assas, 10.

THOMAS (AMBROISE), GO✵, membre de l'Académie des Beaux-Arts, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation, rue du Faubourg-Poissonnière, 15.

VAUCORBEIL, ✵, directeur de l'Opéra, rue Caumartin, 18.

II

MEMBRES NON RÉSIDANT ET CORRESPONDANTS

DU COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS

ALLIER. . . . . M. Bariau, conservateur du Musée, à Moulins, *membre non résidant.*

ALPES-MARITIMES. . . M. Chabal-Dussurgey, ✻, inspecteur de l'Enseignement du dessin, à Nice, *membre non résidant.*

AUBE . . . . . M. Gréau, président de la Société des Amis des arts, à Troyes, *membre non résidant.*

BOUCHES-DU-RHONE. . MM. Bouillon-Landais, conservateur du Musée, à Marseille, *correspondant.*

Berluc-Pérussis (de), président honoraire de la Société académique des Basses-Alpes, à Aix, *membre non résidant.*

Roux (Jules), président de la Société des Amis des arts, à Marseille, *membre non résidant.*

CALVADOS. . . . . MM. Travers (Emile), archiviste-paléographe, à Caen, *correspondant.*

Colin (Paul), inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Caen, à Paris, *membre non résidant.*

CORSE. . . . . M. Peraldi, conservateur du Musée, à Ajaccio, *correspondant.*

DORDOGNE . . . . . M. l'abbé Cheyssac, curé de Laroche-Chalais, *correspondant.*

DOUBS. . . . . M. Castan (Auguste), ✻, secrétaire de la Société d'émulation du Doubs, *membre non résidant.*

EURE-ET-LOIR. . . . . M. Roussel, propriétaire à Anet, *correspondant.*

GARD . . . . . M. Lenthéric, ingénieur des Ponts et Chaussées, à Nîmes, *membre non résidant.*

Gironde.	MM. Vallet, conservateur du Musée de peinture, à Bordeaux, *correspondant.*
	Braquehaye, directeur de l'école municipale de dessin, à Bordeaux, *correspondant.*
	Marionneau, *correspondant.*
Hérault.	M. Michel (Ernest), conservateur du Musée, à Montpellier, *correspondant.*
Indre-et-Loire. . . .	M. Laurent, conservateur du Musée, à Tours, *correspondant.*
Loiret.	MM. Noel, professeur d'architecture à l'École de dessin, à Orléans, *correspondant.*
	Marcille (Eudoxe), ✻, conservateur du Musée d'Orléans, *membre non résidant.*
	Edmond Michel, ✻, *membre non résidant.*
Maine-et-Loire. . . .	MM. Dauban, ✻, conservateur du Musée d'Angers, *correspondant.*
	Port (Célestin), archiviste-paléographe du département, à Angers, *membre non résidant.*
Haute-Marne.. . . .	M. Brocard (Henry), conservateur du Musée, à Langres, *correspondant.*
Mayenne.	M. Abraham (Tancrède), conservateur du Musée, à Château-Gontier, *correspondant.*
Meurthe-et-Moselle.	M. Cournault, conservateur du Musée lorrain, à Nancy, *correspondant.*
Nord	MM. Houdoy (Jules), de Lille, ex-administrateur des Musées de Lille, *membre non résidant.*
	Durieux, secrétaire général de la Société d'émulation, à Cambrai, *correspondant.*
	Dutert, inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Douai, à Paris, *membre non résidant.*
Rhone.	MM. Rondot (Natalis), à Lyon, *membre non résidant.*
	Mollière, président de la Société des Amis des arts de Lyon, *membre non résidant.*
	Charvet (Léon), inspecteur de l'Enseignement du dessin, à Lyon, *membre non résidant.*
	Giraud, conservateur du Musée d'archéologie à Lyon, *correspondant.*
	Georges (G.), architecte à Lyon, *correspondant.*

Seine-et-Oise.	M. Délerot, bibliothécaire de la ville de Versailles, *membre non résidant.*
Seine-Inférieure. . .	MM. G. Le Breton, directeur du Musée céramique, à Rouen, *correspondant.*
	Pelletier, président de la Société industrielle, à Elbeuf, *membre non résidant.*
	Hue, conservateur du Musée de Fécamp, *correspondant.*
Tarn	M. Jolibois (Emile), conservateur du Musée, à Albi, *correspondant.*
Vendée	M. Benjamin Fillon, ✻, maire de Saint-Cyr en Talmondois, *membre non résidant.*
Haute-Vienne.	M. Dubouché, ✻, directeur du Musée céramique, à Limoges, *membre non résidant.*

III

RÉCOMPENSES

ACCORDÉES AUX DÉLÉGUÉS DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS SUR LA PROPOSITION DU COMITÉ DE 1877 A 1881

Chevaliers de la Légion d'honneur.

MM.

MARCILLE (Eudoxe), conservateur du Musée d'Orléans. — Décret du 19 avril 1879.

MICHEL (Edmond), correspondant de la Société des antiquaires de France, membre de la Société archéologique de l'Orléanais, membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 3 avril 1881.

Officiers de l'Instruction publique.

MM.

ALEGRE (Léon), conservateur, fondateur du Musée-Bibliothèque de la ville de Bagnols (Gard), officier d'académie en décembre 1869. — Arrêté du 19 avril 1881.

DURIEUX, secrétaire de la Société d'Émulation de Cambrai. — Arrêté du 2 avril 1880.

PORT (Célestin), archiviste de Maine-et-Loire. — Arrêté du 20 avril 1878.

Officiers d'Académie.

MM.

ABRAHAM (Tancrède), conservateur du Musée de Château-Goutier, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne. — Arrêté du 18 avril 1879.

BILLOT (Achille), artiste peintre, membre de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art du Jura et de la Société d'Émulation du même département. — Arrêté du 20 avril 1881.

BURET, secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts de Caen. — Arrêté du 20 avril 1881.

BRAQUEHAYE, vice-président de la Société archéologique de Bordeaux (Gironde). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Brès, membre de la Société des Amis des arts de Marseille (Bouches-du-Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

Brocard (Henry), conservateur du Musée de Langres, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts. — Arrêté du 2 avril 1880.

Cambon (Armand), président de la Société des sciences, agriculture et belles-lettres de Tarn-et-Garonne, membre de la Société archéologique du même département, conservateur du Musée de Montauban. — Arrêté du 19 avril 1881.

Chardon, archiviste du département de la Sarthe. — Arrêté du 7 avril 1877.

Cheyssac (l'abbé), membre de la Société historique et archéologique du Périgord. — Arrêté du 18 avril 1879.

Dauban, inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Poitiers, conservateur du Musée d'Angers. — Arrêté du 18 avril 1879.

Delerot, bibliothécaire de la ville de Versailles. — Arrêté du 18 avril 1879.

Desavary, secrétaire de la Société artésienne des Amis des arts, à Arras. — Arrêté du 18 avril 1879.

Dubourg, conservateur du Musée de Honfleur, professeur de dessin au collége de Honfleur. — Arrêté du 2 avril 1880.

Duboz (Félix), secrétaire du comité d'organisation de l'Exposition des Beaux-Arts de Tours. — Arrêté du 19 avril 1881.

Dubroc de Ségange, membre correspondant du ministère de l'Instruction publique, à Moulins (Allier). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Dugasseau, conservateur du Musée du Mans (Sarthe). — Arrêté du 27 avril 1878.

Fillon (Benjamin), à Fontenay (Vendée), membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts. — Arrêté du 27 avril 1878.

George, architecte à Lyon (Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

Herluison, auteur-éditeur à Orléans (Loiret). — Arrêté du 7 avril 1877.

Hervé, membre d'honneur de la musique municipale de Remiremont, professeur à l'Association polytechnique de Paris — Arrêté du 2 avril 1880.

Jolibois (Emile), secrétaire de la Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn, conservateur du Musée d'Albi. — Arrêté du 18 avril 1879.

Laferrière (l'abbé), président de la Commission des arts et monuments à Saintes (Charente-Inférieure). — Arrêté du 27 avril 1878.

Laurent, conservateur du Musée à Tours (Indre-et-Loire). — Arrêté du 27 avril 1878.

Le Breton (Gaston), conservateur du Musée céramique de Rouen (Seine-Inférieure). — Arrêté du 27 avril 1878.

Le Hénaff, inspecteur de l'enseignement du dessin à Rennes. — Arrêté du 2 avril 1880.

Marionneau, secrétaire de la commission municipale du Musée de pein-

ture à Nantes (Loire-Inférieure). — Arrêté du 7 avril 1877.

Michel (Edmond), membre de la Société des antiquaires de France, à Fontenay-sur-Loing. — Arrêté du 27 avril 1878.

Midoux, membre de la Société académique de Laon. — Arrêté du 18 avril 1879.

Noel, architecte, professeur à l'Ecole de dessin d'Orléans. — Arrêté du 18 avril 1879.

Parrocel, membre de l'Académie des sciences, arts et lettres de Marseille. — Arrêté du 18 avril 1879.

Roman (J.), auteur de l'Inventaire des richesses d'art du département des Alpes-Maritimes. — Arrêté du 2 avril 1880.

Roussel, propriétaire à Anet (Eure-et-Loir). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Vidal (Léon), membre de la Société de statistique de Marseille (Bouches-du-Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

IV

SOCIÉTÉS

Correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements et avec la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France.

1877-1881.

AISNE

LAON . . . . . Société académique.

SAINT-QUENTIN . . . Société académique des sciences, arts et belles-lettres, agriculture et industrie.

VERVINS . . . . . Société archéologique.

ALGÉRIE

ALGER . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

Société des Beaux-Arts, sciences et belles-lettres.

CONSTANTINE . . . . Société archéologique.

ALLIER

MOULINS . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ALPES-MARITIMES

NICE . . . . . Société des Beaux-Arts.

ALPES (HAUTES-)

GAP . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ARDÈCHE

LES VANS . . . . . Société historique et archéologique.

ARIÈGE

FOIX . . . . . Société philotechnique.

AUBE

Troyes.	Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres de l'Aube.
—	Société des Amis des arts.

BOUCHES-DU-RHONE

Aix	Académie des sciences, agriculture, arts et belles-lettres.
Marseille	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Société de statistique.
—	Société artistique.
—	Société des Amis des arts.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

CALVADOS

Caen.	Société des Beaux-Arts.
Falaise.	Société d'agriculture, arts et belles-lettres.

CHARENTE

Angoulême.	Société d'agriculture, sciences, arts et commerce de la Charente.

CHARENTE-INFÉRIEURE

La Rochelle. . . .	Société des Amis des arts.
Saintes.	Société des archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis.
—	Commission des arts et monuments historiques de la Charente-Inférieure.
Saint-Jean-d'Angély.	Académie des muses santones.

CHER

Bourges	Comité du Musée.
—	Comité diocésain de l'Inventaire des richesses d'art.

CORRÈZE

Tulle	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

CORSE

Ajaccio.	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

COTE-D'OR

Dijon. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

COTES-DU-NORD

Saint-Brieuc . . . . Société d'émulation des Côtes-du-Nord.

DORDOGNE

Périgueux . . . . . Société historique et archéologique du Périgord.

DOUBS

Besançon. . . . . Société d'émulation du Doubs.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
Montbeliard . . . . Société d'Émulation.

EURE-ET-LOIR

Chartres. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique d'Eure-et-Loir.

FINISTÈRE

Brest. . . . . Société académique.
Quimper . . . . . Société archéologique du Finistère.

GARD

Nimes . . . . . Comité de l'art chrétien.
— . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société artistique du Gard.
— . . . . . Commission municipale des Beaux-Arts.
— . . . . . Académie de Nîmes.

GARONNE (HAUTE-)

Toulouse. . . . . Société archéologique du midi de la France.

GIRONDE

Bordeaux	Société archéologique de la Gironde.
—	Société philomathique.

HÉRAULT

Montpellier	Société artistique de l'Hérault.

INDRE-ET-LOIRE

Tours	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société archéologique de Touraine.

JURA

Lons-le-Saulnier. .	Société d'émulation du Jura.
— . .	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

LANDES

Dax	Société de Borda.

LOIRE (HAUTE-)

Le Puy.	Société des Amis des sciences, de l'industrie et des arts.

LOIRE-INFÉRIEURE

Nantes.	Commission du Musée municipal de peinture et de sculpture.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société archéologique de Nantes et de la Loire-Inférieure.
—	Société académique de la Loire-Inférieure.

LOIRET

Orléans	Société archéologique et historique de l'Orléanais.
—	Société des Amis des arts.
—	Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts.

LOIR-ET-CHER

Blois	Société des sciences et lettres de Loir-et-Cher.
—	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société philharmonique.
—	Société de Sainte-Cécile.

LOT

Cahors.	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
. . . . .	Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot.

LOT-ET-GARONNE

Agen	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.

MAINE-ET-LOIRE

Angers.	Société académique de Maine-et-Loire.
—	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Comité historique et artistique de l'Ouest.
—	Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers.

MANCHE

Saint-Lo.	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
Coutances	Société académique du Cotentin.
Avranches	Société d'archéologie, de littérature, sciences et arts.
Cherbourg	Société artistique et industrielle.
—	Société musicale *l'Union cherbourgeoise*.

MARNE

Chalons.	Société d'agriculture, commerce, sciences et arts de la Marne.
Reims.	Société des arts réunis.

MARNE (HAUTE-)

Langres	Société historique et archéologique.

MAYENNE

Laval	Société des Arts réunis de la Mayenne.
—	Commission historique et archéologique.

MEURTHE-ET-MOSELLE

Nancy	Société d'archéologie lorraine et du Musée historique lorrain.
—	Association des artistes musiciens de Nancy.

NIÈVRE

Nevers.	Société des Amis des arts.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

NORD

Lille.	Commission historique du département du Nord.
Cambrai	Société d'Émulation.

OISE

Beauvais.	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ORNE

Alençon	Commission des archives.

PAS-DE-CALAIS

Arras	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Union artistique du Pas-de-Calais.
—	Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais.
—	Commission des antiquités départementales.
—	Société artésienne des Amis des arts.
Boulogne-sur-Mer .	Société boulonnaise des Amis des arts.

PYRÉNÉES (BASSES-)

Bayonne	Société des sciences, lettres et arts.
Pau	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

PYRÉNÉES-ORIENTALES

Perpignan	Société scientifique, agricole et littéraire.

HAUT-RHIN (PARTIE FRANÇAISE DU)

BELFORT . . . . . Société belfortaine d'Emulation

RHONE

LYON. . . . . Société littéraire, historique et archéologique.
— . . . . . Société académique d'architecture.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art du Rhône.

SAONE-ET-LOIRE

AUTUN . . . . . Société éduenne des lettres, sciences et arts.

SARTHE

LE MANS. . . . . Commission départementale pour la conservation des monuments.
— . . . . . Société historique et archéologique du Maine.
— . . . . . Société française d'archéologie (subdivision de la Sarthe).

SAVOIE

CHAMBÉRY . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Cercle choral et cercle musical.
— . . . . . Orphéon chambérien.

SEINE-ET-MARNE

MEAUX . . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.
PROVINS. . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.

SEINE-ET-OISE

VERSAILLES. . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société des sciences morales, lettres et arts de Seine-et-Oise.

SEINE-INFÉRIEURE

DIEPPE. . . . . Société des Amis des arts.
ELBEUF. . . . . Société industrielle.
HAVRE (LE). . . . . Société havraise d'études diverses.
— . . . . . Société Sainte-Cécile.

Rouen	Société libre d'Émulation du commerce et de l'industrie.
—	Société des Amis des arts.
—	Société artistique de Normandie.

TARN

Albi	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn.

TARN-ET-GARONNE

Montauban.	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société archéologique de Tarn-et-Garonne.

VAR

Draguignan.	Société d'études scientifiques et archéologiques.
Toulon.	Académie du Var.

VENDÉE

La-Roche-sur-Yon. .	Société d'émulation de la Vendée.

VIENNE

Poitiers	Société des archives historiques du Poitou.
—	Académie des Beaux-Arts.
—	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société des antiquaires de l'Ouest.

VIENNE (HAUTE-)

Limoges	Société archéologique et historique du Limousin.

VOSGES

Saint-Dié.	Société philomathique vosgienne.
Épinal.	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

Procès-verbaux des séances 3
Discours de M. Lauth, président de la séance du 20 avril 4
Communications et lectures 9
Discours de M. Kaempfen, président de la séance du 21 avril. 11
Communications et lectures 16
Discours de M. Henry Havard, président de la séance du 22 avril. 18
Communications et lectures. 23
Rapport sur les travaux de la section de l'Enseignement du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, par M. Roger Ballu, secrétaire de la section, inspecteur adjoint des Beaux-Arts. 25
Rapport sur les travaux relatifs à l'Histoire de l'Art, par M. Henry Jouin, secrétaire de la section, archiviste de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France 30
Séance générale du 23 avril. 42
Discours de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts 43
Récompenses accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts. 59

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART.

I. Un château Renaissance du département de la Mayenne. — M. Tancrède Abraham. 63
II. Le Bronzino du Musée de Besançon. — M. Auguste Castan. 69
III. Jean-Michel Verdiguier, sculpteur provençal. — M. Bouillon-Landais. 100
IV. Les sculpteurs Boitteau. — M. A. Dubieux. 113
V. Rodolphe Kreutzer, musicien. Sa vie, son œuvre. — M. Jules Vasseur. 136
VI. Montesquieu considéré comme critique d'art. — M. Charles Marionneau. 144
VII. Actes concernant la famille de Brosse à Verneuil-sur-Oise. — M. le comte de Marsy. 159
VIII. Fortifications de Cahors. Tour et corps de garde de la Barre. — M. François Cangardel 161

Pages.

IX. Notice sur les anciennes mosaïques trouvées à Cahors. — M. Jacques Malinowski. 167
X. Un mémoire inédit sur la manufacture de porcelaine de Sèvres. — M. Gaston Le Breton 176
XI. Note sur un manuscrit de la Bibliothèque publique d'Albi. — M. Émile Jolibois 187
XII. Les instruments de musique au xive siècle d'après Guillaume de Machaut. — M. Emile Travers 189
XIII. Carrelage de l'église de Belleperche (xiiie siècle). — M. F. Pottier. 225
XIV. La royauté des Braies. Concours annuel et régional de spectacles à Laon pendant les xve et xvie siècles. — M. Édouard Fleury. 230

SECTION DE L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN.

I. De l'enseignement du dessin dans l'instruction primaire et secondaire. — M. Léon Landmann. 255
II. Histoire des écoles de dessin d'Arras. — M. Victor Adveille 261
III. Des expositions annuelles des écoles de dessin de la Mayenne. — M. Georget. 267
IV. Organisation de l'exposition des Beaux-Arts de Tours (mai 1881). — M. Duboz. 268
V. Histoire et organisation du Musée de Montauban. — M. Armand Cambon. 272
VI. Le Musée de Fécamp. — M. Charles Hue. 277
VII. Du vandalisme dans l'art chrétien monumental, et des moyens d'y remédier. — M. l'abbé Corbin. 281
VIII. De la classification des œuvres d'art. — M. Léon Vidal. 286
IX. La Société des amis des arts de Marseille. — Jules-Ch. Roux. 295
X. La Société philharmonique de la Rochelle. — M. E. Simonneau 301
XI. La musique à Boulogne-sur-Mer. — M. A. Reichardt. . 306
XII. Manuscrit n° 390 du fonds espagnol de la Bibliothèque nationale. *Airs de chansons et de danses italiennes et espagnoles, notés pour la guitare espagnole.* — M. Hervé. 316

ANNEXES.

I. Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements . . 325
§ I. Section de l'Histoire de l'Art. 325
§ II. Section de l'Enseignement. 327

Pages.

II. Membres non résidant et correspondants du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 329

III. Récompenses accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 332

IV. Sociétés correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts et la commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France. 1877-1881 335

PARIS. TYPOGRAPHIE E. PLON ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

EN 1882

PARIS
TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie
Rue Garancière, 8.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

DIRECTION GÉNÉRALE DES BEAUX-ARTS

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

Du 12 au 15 avril 1882

SIXIÈME SESSION

PARIS

TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie

RUE GARANCIÈRE, 8

MDCCCLXXXII

DISCOURS

PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORTS

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

DU 12 AU 15 AVRIL 1882

SIXIÈME SESSION

OUVERTURE DE LA SESSION

CONSTITUTION DU BUREAU

Par arrêté en date du 3 mars 1882, rendu sur la proposition du Directeur général des Beaux-Arts, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a décidé :

Que la réunion des délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne aurait lieu en même temps que la réunion des délégués des Sociétés savantes, du mercredi 12 avril au samedi 15 avril.

Par arrêté en date du 11 avril 1882, rendu sur la proposition du Directeur général des Beaux-Arts, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a décidé :

1° Que les réunions des délégués des Sociétés des Beaux-Arts seraient présidées successivement par :

M. Mantz, Directeur général des Beaux-Arts ;

MM. Kaempfen, inspecteur des Beaux-Arts, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements ;

Nuitter, conservateur des Archives de l'Opéra, membre du Comité.

2° Que le vice-président de chaque séance serait choisi parmi les délégués des Sociétés des Beaux-Arts.

3° Que le président et le vice-président seraient assistés pendant les trois jours de la session par :

MM. Gustave Ollendorff, chef du bureau des Musées et des Expositions, secrétaire du Comité ;

Henry Jouin, secrétaire-rapporteur.

Séance du mercredi 12 *avril* 1882.

PRÉSIDENCE DE M. PAUL MANTZ.

La séance est ouverte à deux heures moins un quart dans le grand amphithéâtre Gerson, sous la présidence de M. Paul Mantz, Directeur général des Beaux-Arts.

Assistent à la séance : MM. Havard, Kaempfen, membres du Comité ; Darcel, membre de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France ; et MM. les délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

M. le président invite le secrétaire du Comité à donner lecture des arrêtés ministériels concernant la date de la session et constituant le bureau de chaque séance. Cette lecture est faite par M. Ollendorff.

M. le président invite M. Castan, membre non résidant du Comité, secrétaire honoraire de la Société d'Émulation du Doubs, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence.

M. le président prend ensuite la parole et prononce l'allocution suivante :

« Messieurs,

« L'arrêté ministériel du 18 avril 1879, qui a créé le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, a divisé en deux sections la commission permanente chargée d'organiser les réunions

annuelles de la Sorbonne. La première est celle de l'histoire de l'art; la seconde, celle de l'enseignement. Cette distinction a été maintenue sur le papier; mais dans la réalité des choses, nous avons presque toujours travaillé ensemble, et, en effet, Messieurs, nous sommes, les uns et les autres, les ouvriers de la même œuvre. Nos ambitions seraient bien petites, si nous consentions à nous enfermer dans le cercle d'une spécialité trop rigoureuse; notre cœur serait bien étroit, si nous n'y pouvions loger en même temps la curiosité historique qui fait revivre le passé et l'étude constante des questions d'enseignement qui nous ouvrent les horizons de l'avenir.

« Comment séparer ces deux ordres de recherches? Alors qu'on a appris par les monuments et par les textes que la France a joué dans l'art un grand rôle, comment ne pas se demander par quelle méthode notre cher pays pourra perpétuer sa gloire ancienne et maintenir les récoltes futures au niveau des moissons passées? N'est-ce pas par l'enseignement du dessin, entendu dans son sens le plus large, que les écoles se conservent et qu'elles se protégent contre les dangers de la décadence? Cette conviction, Messieurs, c'est la vôtre, et la plupart d'entre vous s'occupent avec un zèle pareil des deux questions capitales qui sont la raison d'être de nos réunions de la Sorbonne.

« Nous continuerons donc, Messieurs, à travailler fraternellement et à mettre en commun les résultats de nos recherches historiques, les fruits de notre étude sur l'enseignement des arts. Ceux d'entre vous qui dépouillent les archives locales et qui jouissent du bonheur suprême de vivre dans les vieux papiers, ne suspendront pas leur enquête, et ils viendront, comme les années précédentes, nous faire part de leurs découvertes.

« Vous pouvez beaucoup, Messieurs, pour constituer les éléments qui, une fois groupés, permettront d'écrire l'histoire de l'art en France. Vous avez sous la main, dans les archives départementales et municipales, des sources d'information qui nous manquent, et vous êtes en mesure d'enseigner quelque chose, même aux Parisiens, car autrefois l'art était partout, et bien qu'elle fût géographiquement divisée, la France ébauchait dans les choses de l'esprit le principe de son unité féconde. Lorsque, en feuilletant un ancien registre, vous trouvez un renseignement sur l'œuvre d'un artiste,

vous ne mettez pas seulement en lumière un fait qui intéresse une ville ou une région, vous travaillez à l'histoire générale de l'art français. Si indifférente qu'elle paraisse, une ligne extraite d'un vieux compte est parfois de grande conséquence.

« Et à ce propos, Messieurs, permettez-moi de vous dire que, dans cet ordre d'investigations, le hasard ne saurait être un conseiller suffisant. Ne devrions-nous pas apporter dans nos recherches un esprit plus méthodique, une persistance plus raisonnée? Ce qu'il nous importe d'apprendre, c'est, avant tout, ce que nous ne savons pas. Malgré les trouvailles heureuses qui ont enrichi le fonds social, n'êtes-vous point frappés de la pauvreté des renseignements que nous possédons sur certaines périodes de notre histoire? Pourrais-je, sans vous lasser, citer quelques exemples? Si l'on songe à ce qu'étaient, au quinzième siècle, l'art de l'Italie et l'art des Flandres, on se persuade aisément que la France n'a pu rester muette entre ces deux éloquences, et qu'elle a dû être activement mêlée à cette révolution d'où est sorti l'art moderne. Parmi les peintres qui brillèrent à cette époque et qui montrent bien qu'il y avait déjà une école française, un seul, Jean Foucquet, nous est assez connu pour qu'il soit possible d'écrire sa biographie et de caractériser son talent. Quant aux autres, fort nombreux, qui travaillèrent pour les rois et pour les églises, vos recherches nous ont appris leurs noms, mais les œuvres ont péri, ou du moins nous ne savons pas les reconnaître. Ici, Messieurs, je vous demande la permission de vous adresser, non un conseil, mais une prière. Dans vos Musées et dans vos chapelles, regardez de très-près les peintures du quinzième siècle qu'on attribue à l'école flamande. Plusieurs sont des œuvres françaises. Vous vous rappelez la grande aventure de 1878 : un des tableaux les plus significatifs de nos provinces méridionales, le *Buisson ardent,* de la cathedrale d'Aix, passait depuis longtemps pour un Van Eyck. Un archiviste courageux dépouille les comptes du roi René, et il trouve la preuve que cette peinture aux colorations si chaudes est l'œuvre d'un peintre d'Avignon, Nicolas Froment. Vous pouvez, en cherchant bien, faire des découvertes analogues. Quels services vous rendriez à l'histoire si vos ingénieuses études démontraient à la France qu'elle a possédé au quinzième siècle une vaillante école de peinture!

« Il y a dans nos annales bien d'autres chapitres qui sont restés en

blanc. Puisque nous sommes entre nous, nous pouvons peut-être avouer que nous ne connaissons qu'imparfaitement notre seizième siècle. Sans doute les comptes des bâtiments du roi ont été publiés, et nous savons quelque chose de l'école de Fontainebleau ; mais la visite des Italiens ne fut qu'un accident, et tout nous autorise à croire que, dans la France provinciale, beaucoup d'artistes résistèrent aux influences nouvelles et conservèrent, du moins en partie, l'originalité du tempérament national.

« Il vous appartient, Messieurs, de rechercher les noms et les œuvres de ces maîtres trop peu connus qui, malgré les séductions du maniérisme envahissant, eurent la force de rester naïfs. Il faudrait reconstituer patiemment cette histoire perdue et rendre à la France la monnaie du Vasari qui lui a manqué.

« En vous occupant de ces recherches qui jadis n'intéressaient qu'un certain nombre de curieux, mais qui bientôt trouveront un public attentif, vous ne négligerez pas, Messieurs, l'autre côté de votre devoir : vous continuerez à vous passionner pour la question vitale, celle de l'enseignement des arts.

« Ici le mouvement se précise et s'accélère. Des musées nouveaux se sont créés, et de modestes collections s'organisent, même dans les chefs-lieux de canton. Enfin, grâce au concours des municipalités et de l'État, les écoles se multiplient. De toutes parts, des modèles nous sont demandés, et nous les distribuons d'une main que nous voudrions voir plus généreuse encore. Mais il faut que la leçon du maître s'ajoute à la leçon des choses, et que l'esprit fasse parler la forme. Le Gouvernement sait bien que ce qui vous manque pour enseigner le dessin, ce sont les professeurs. Tout semble dire qu'il sera pourvu à ce grand besoin.

« Hier encore, M. le Ministre convoquait à Paris les candidats au brevet de capacité, et, pour les préparer aux examens qu'ils doivent passer bientôt, pour les initier aux méthodes rationnelles, l'Administration des Beaux-Arts a organisé à leur profit une fête intellectuelle dont ils garderont le souvenir. Plus de deux cents aspirants ont répondu à notre appel. A l'heure où je parle, ils dessinent, ils écoutent, ils apprennent. Sous la discipline de maîtres dont la science est doublée par le dévouement, ils se livrent à des exercices pédagogiques, et ils s'instruisent pour instruire nos enfants. Conduits au Louvre et à l'École des Beaux-Arts, ils ont eu

l'heureuse fortune d'entendre, devant les chefs-d'œuvre du passé, des conférenciers émérites expliquer et commenter les principales richesses de nos collections nationales. Ils devront désormais féconder par la méditation et par l'étude individuelle la leçon qui leur a été donnée et qui, nous l'espérons, ne sera point perdue.

« L'Administration des Beaux-Arts, pleinement d'accord avec celle de l'Instruction publique, est fermement décidée à n'épargner aucun effort pour que cet instrument merveilleux, le dessin, soit mis à la disposition de tous nos écoliers et contribue, comme une écriture supérieure, à l'expression de toutes les pensées, à l'affranchissement de toutes les intelligences. Vous nous aiderez, Messieurs, à hâter l'heure où ces grands résultats doivent être acquis. Et, de même que nous vous avons invité à redoubler de zèle dans l'étude des problèmes qui se rattachent à l'histoire de l'art français, nous vous demandons de vous occuper, avec une passion infatigable, de la question qui, en présence des progrès accomplis hors de nos frontières, est devenue la question urgente et sacrée, l'enseignement.

« Je déclare ouverte votre session de 1882, et je vous invite, Messieurs, à commencer vos travaux. »

M. Roman, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art des Hautes-Alpes, est invité par M. le président à donner lecture d'un mémoire intitulé : *Peintures murales de vingt églises des Hautes-Alpes*. Cette étude intéressante a trait à un certain nombre de fresques des quinzième et seizième siècles, qui n'avaient été jusqu'à ce jour l'objet d'aucun examen approfondi.

La parole est donnée ensuite à M. l'abbé Guillaume, archiviste du département des Hautes-Alpes, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art. Cet érudit a découvert, au mois d'octobre 1881, le *Mystère de Saint-Antoine*, écrit en langue provençale, dont il entretient l'assistance; et, particularité qui ajoute à l'intérêt de ce travail, des analogies fréquentes sont relevées par M. l'abbé Guillaume entre le texte du poëme dramatique qui l'occupe et les peintures dont M. Roman avait donné, quelques instants auparavant, la description curieuse.

A la suite de la lecture de M. l'abbé Guillaume, M. Roman demande la parole et discute l'opinion émise par M. l'archiviste des

Hautes-Alpes, d'après laquelle l'auteur des peintures murales de l'Argentière se serait inspiré du mystère de Saint-Antoine de Viennois.

M. Advielle, de l'Académie d'Arras, ajoute aux observations de M. Roman quelques remarques intéressantes, auxquelles répond M. l'abbé Guillaume, qui maintient la grande analogie dont il a été frappé, et sur laquelle il a cru devoir appeler l'attention de l'auditoire.

Cette discussion terminée, M. G. Le Breton, directeur du Musée céramique de Rouen, correspondant du Comité, lit un mémoire ayant pour titre : *le Sculpteur J. B. Lemoyne et l'Académie de Rouen.* L'auteur ne résiste pas au désir d'esquisser la biographie complète du sculpteur dont il parle. Un manuscrit de Haillet de Couronne a été le prétexte de son mémoire; mais des documents de diverses provenances s'ajoutent au texte du secrétaire de l'Académie de Rouen, et M. Le Breton a tiré un excellent parti des nombreux éléments d'information qu'il a su réunir.

L'ordre du jour appelle la lecture du manuscrit de M. Marionneau, correspondant du Comité, sur la *Correspondance de J. B. Lemoyne et de l'intendant de Tourny au sujet de la gravure de la statue de Louis XIV érigée sur la place Royale de Bordeaux.*

Cette étude, puisée pour une large part dans les archives de l'intendance de Guyenne, complète d'une façon très-heureuse le mémoire de M. Le Breton, qui précédait M. Marionneau à la tribune.

A la suite de la lecture de M. Marionneau, M. Le Breton demande la parole et remercie son collègue de Bordeaux des renseignements nouveaux fournis à l'aide des archives trop peu connues de la Gironde.

M. l'abbé Gallet, membre de la Commission départementale des antiquités et des arts de Seine-et-Oise, lit un manuscrit sur les *Peintures murales du château d'Écouen.* Une interprétation nouvelle des peintures qui décorent l'ancienne résidence d'Anne de Montmorency est proposée par M. l'abbé Gallet. L'opinion de cet écrivain, appuyée sur des preuves pour un certain nombre de ces peintures, n'est pas discutable. M. l'abbé Gallet ouvre donc, par son travail, une voie nouvelle aux recherches des archeologues sur Ecouen.

La parole est donnée à M. Lhuillier, membre de la Société d'archéologie, sciences, lettres et arts du département de Seine-et-Marne, qui lit un travail sur le *Château de Cramayel en Brie et son théâtre de société au dix-huitième siècle.* M. Lhuillier fait revivre, au cours de son étude, tout un groupe de personnalités curieuses du dernier siècle. Le château de Cramayel et ses hôtes méritaient d'être tirés de l'oubli.

M. le Directeur des Beaux-Arts remercie M. Lhuillier de son intéressante communication, et lève la séance à quatre heures et demie.

Séance du jeudi 13 *avril* 1882.

PRÉSIDENCE DE M. KAEMPFEN.

La séance est ouverte à deux heures moins un quart, sous la présidence de M. Kaempfen, inspecteur des Beaux-Arts, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

M. Charvet, inspecteur de l'enseignement du dessin à Lyon, membre non résidant du Comité, est appelé par M. le président à prendre place au fauteuil de la vice-présidence.

MM. Havard, membre du Comité, Darcel, membre de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France, et MM. les délégués des Sociétés des Beaux-Arts, assistent à la séance.

Siégent au bureau : MM. G. Ollendorff et Henry Jouin.

M. le président prend la parole et prononce l'allocution suivante :

« Messieurs,

« M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts avait bien voulu me désigner, l'année dernière, pour présider une de vos séances. Il m'a fait cette année encore le même honneur. Je tiens de la coutume le droit de prendre la parole devant vous ; je ne la garderai pas assez longtemps pour que vous ayez sujet de trouver la coutume fâcheuse en ce point.

« J'essayais, en 1881, de résumer devant vous les mesures qu'avait dictées à l'Administration des Beaux-Arts la ferme volonté

de donner à l'enseignement du dessin une vigoureuse impulsion, d'établir une méthode rationnelle, de multiplier les bons modèles. Le mouvement heureux provoqué par ces mesures ne s'est pas ralenti. Il était du devoir du gouvernement de travailler à compléter son œuvre. De là cet appel dont vous parlait M. le directeur général des Beaux-Arts, adressé à tous ceux et à toutes celles qui ont l'ambition de faire véritablement leurs preuves de maîtrise dans la science du dessin. Avec quel empressement il a été répondu à cet appel, vous le savez maintenant, et je vous assure que c'est un très-intéressant, et j'ajouterai volontiers un touchant spectacle, que celui de toutes ces bonnes volontés réunies, de tout ce zèle, de tous ces efforts.

« La plupart des aspirants professeurs qui suivent les exercices normaux inaugurés il y a quelques jours, c'est la province qui les a envoyés à Paris. Ils vont y retourner pour se préparer aux examens. Munis du certificat d'aptitude ou du diplôme, presque tous s'y fixeront. Ils formeront, à leur tour, des élèves, et fourniront aux industries où l'art tient une grande place, et qui avaient fait autrefois tant de villes riches et célèbres en France, des dessinateurs habiles, des ouvriers excellents qui les ranimeront et les relèveront. Vous le voyez, Messieurs, tout ce qui s'est fait depuis quelques années pour l'enseignement du dessin importe grandement à la prospérité et à la gloire de bien des villes provinciales.

« Il me semble que vous pouvez, vous aussi, travailler très-efficacement à l'éducation artistique de la génération nouvelle et de ceux qui se sentent le désir et le courage d'apprendre, étant des hommes, ce qu'ils n'ont pu apprendre, étant des enfants, ou des jeunes gens.

« L'enseignement par les yeux est un fécond enseignement. Voir de belles choses donne à plus d'un le goût et parfois le pouvoir d'en créer. Et voilà pourquoi on installe en ce moment dans les galeries du Trocadéro un musée qui nous montrera rassemblés les plus admirables morceaux de la sculpture architecturale en France et dans les autres pays ; voilà pourquoi l'idée d'un grand musée des arts décoratifs est si fort en faveur aujourd'hui. Eh bien, je me demande si l'on ne pourrait pas multiplier en province ce qu'on appelle les expositions rétrospectives. Une exposition de ce genre, qui a eu lieu il y a quelques années à Lyon, a mis en lumière des

chefs-d'œuvres dont bien peu de gens savaient l'existence. On me dira que Lyon est une très-grande et très-riche cité ; mais je suis sûr qu'il n'y a pas une ville de province où l'on ne puisse réunir beaucoup d'objets précieux au point de vue de l'art : meubles, bijoux, bronzes, fers ouvrés, faïences, émaux, ivoires, que fourniraient la ville elle-même, les églises, les châteaux et, plus d'une fois sans doute, les fermes des alentours. Bien souvent le propriétaire lui-même ignore la valeur de ce qu'il possède, soit qu'il n'ait ni le goût, ni l'intelligence du beau ; soit qu'ayant depuis son enfance et sans cesse vécu avec ce qui charmera soudain des yeux étrangers, il ne se soit jamais avisé qu'il avait un trésor devant lui et sous sa main. Je pense que des hommes ayant l'amour et la connaissance des choses de l'art, qui se donneraient la tâche d'organiser de pareilles expositions, y réussiraient et parviendraient à faire sortir de l'ombre et souvent de la poussière bien des objets rares qui mériteraient d'être étudiés et admirés. Considérez aussi quel intérêt pourraient avoir pour l'histoire de l'art ces expositions locales où l'on verrait parfois rapprochés un grand nombre de spécimens de telle ou telle industrie ancienne et célèbre du pays. Ne donneraient-elles pas matière à des appréciations et à des travaux dont la lecture serait écoutée avec beaucoup d'intérêt et de profit dans nos séances ?

« Mais, me dira-t-on, et la dépense ? » Messieurs, c'est, je le répète, d'expositions d'enseignement faites, si vous me permettez le mot, pour cause d'utilité nationale, qu'il s'agirait dans ma pensée. Je ne rêve pas pour elles des installations somptueuses. Quelques salles se trouveraient bien, j'imagine, dans des édifices communaux ; quelques chambres, au besoin, dans une maison particulière, où elles se pourraient loger modestement. Si les richesses artistiques s'offraient trop abondantes pour être mises toutes ensembles sous les regards du public, rien n'empêcherait de les répartir en séries, qui seraient livrées successivement à l'étude.

« Laissez-moi, Messieurs, appeler votre plus sérieuse attention sur ce sujet. J'aurais à cœur qu'une idée qui pourrait être féconde et deviendrait assez aisément, je crois, une réalité, fût accueillie favorablement par vous. Donner à nos ouvriers d'art de beaux modèles, c'est leur donner des armes pour vaincre la concurrence étrangère ; c'est donc à une œuvre patriotique que je vous convie :

si vous en jugez comme moi l'accomplissement possible, vous vous y dévouerez, je le sais, avec ardeur, en bons Français passionnés pour la grandeur de leur pays. »

La parole est donnée à M. Ginoux, membre de l'Académie du Var, qui lit une notice intitulée : *Une grande œuvre ignorée de Pierre Mignard*. M. Ginoux s'est proposé de rechercher l'auteur d'une vaste composition exécutée à Toulon vers 1657 ; il estime que des traditions nombreuses permettent d'attribuer cette œuvre au peintre de la coupole du Val-de-Grâce.

L'ordre du jour appelle la lecture d'un manuscrit de M. Vidal, membre de la Société de statistique de Marseille, sur la *Décoration céramique par impression*. L'auteur de ce travail entre dans des détails pratiques sur l'application des ornements céramiques et sur les perfectionnements dont cette application est aujourd'hui susceptible, grâce aux découvertes les plus récentes de la chimie industrielle.

M. Charvet, inspecteur de l'enseignement du dessin à Lyon, membre non résidant du Comité, lit ensuite un mémoire intitulé : *Quelques idées au sujet de l'enseignement professionnel des arts décoratifs en province*. Cet important travail traite de l'apprentissage de l'ouvrier au point de vue de l'enseignement professionnel des industries d'art. Il indique la situation des ouvriers sous le régime des corporations et signale l'insuffisance de la législation actuelle. Des réformes profondes paraissent urgentes à l'écrivain, si l'on veut relever l'art décoratif en France. Le plan qu'il propose de suivre dans la fondation et la direction des écoles professionnelles est des plus complets, et les détails les plus minutieux relatifs à l'organisation du travail y sont traités avec une compétence et une autorité incontestables. On ne lira pas sans profit le programme d'études que M. Charvet propose pour les industries divisées en quatre sections : 1° industries du métal ; 2° industries du bois ; 3° industries céramiques ; 4° industries du papier, des étoffes, etc. L'écrivain combat énergiquement l'enseignement exclusivement théorique d'un trop grand nombre d'écoles, et la division actuelle du travail dans les ateliers.

M. le Président invite M. de Florival, secrétaire général de la Société académique de Laon, à donner lecture de son *Étude sur les*

instruments de musique de plusieurs églises du diocèse de Soissons et de Laon. Ce mémoire renferme une nomenclature ingénieuse et complète des instruments en usage au onzième et au douzième siècle dans le Soissonnais. Des gravures, composées par M. Midoux, membre de la Société académique de Laon, à l'appui du texte de M. de Florival, ajoutent à l'intérêt de la communication qui vient d'être faite.

M. Tancrède Abraham, conservateur du Musée de Château-Gontier, vice-président de l'Union artistique et de la Société des Arts réunis de la Mayenne, correspondant du Comité, lit une communication intitulée : *Exposition des écoles de dessin de la Mayenne.*

L'initiative dont a fait preuve la Société des Arts réunis de la Mayenne est un exemple qu'il convenait de rappeler. Les expositions départementales scolaires de dessin, possibles dans toutes les villes de France, seront un puissant stimulant pour le progrès des élèves.

M. A. Castan, secrétaire de la Société d'Émulation du Doubs, membre non résidant du Comité, est invité à donner lecture d'une *Notice sur le canon d'autel de Fontevrault, au Musée de Naples.* La découverte du nom de l'auteur de ce canon d'autel, décoré de peintures sur émail disposées en forme de triptyque, est intéressante. En effet, l'une des scènes est signée de Léonard Limosin. L'œuvre connue jusqu'à ce jour de l'émailleur français s'accroît donc d'un travail curieux dont la photographie, soumise par M. Castan aux membres de l'auditoire, permet d'apprécier la rare perfection.

M. Parrocel lit ensuite deux mémoires intitulés :

1° *L'Art dans le Midi;*

2° *Catalogue de l'œuvre des Parrocel.*

Dans le premier de ces travaux, le délégué de l'Académie de Marseille expose le but qu'il s'est proposé d'atteindre dans les divers ouvrages qu'il a publiés jusqu'à ce jour; il croit avoir montré quelle large place les artistes de Marseille occupent dans les annales de l'art français.

Le second mémoire contient un inventaire détaillé des grandes œuvres dues au pinceau des Parrocel.

M. Parent, membre de la Société des Beaux-Arts du Havre, communique un travail intitulé : *Proposition d'un nouveau mode pour l'enseignement du dessin d'imitation.* La méthode proposée

par cet écrivain est, sur les points essentiels, conforme à celle de l'État; elle ne s'en écarte que sur des questions secondaires.

La séance est levée à quatre heures et demie.

Séance du vendredi 14 *avril* 1882.

PRÉSIDENCE DE M. NUITTER.

La séance est ouverte à deux heures moins un quart, sous la présidence de M. Charles Nuitter, archiviste de l'Opéra, membre du Comité, assisté de M. Ollendorff, secrétaire du Comité, et de M. Henry Jouin, rapporteur.

M. Clément de Ris, conservateur du Musée national de Versailles, membre de la Commission départementale des antiquités et des arts de Seine-et-Oise, est appelé par M. le Président à prendre place au fauteuil de la vice-présidence.

M. le Président prononce l'allocution suivante :

« MESSIEURS,

« M. le Ministre m'a fait l'honneur de m'appeler à présider l'une des séances de votre session de 1882. Je dois, à ce titre, vous parler du sujet de vos études, du but de vos recherches ou du résultat de vos travaux, toutes choses que d'autres vous ont dites en termes excellents et avec une autorité qui ne saurait m'appartenir. Toutefois, en relisant les instructions que le Comité vous a adressées, et qui, par la multiplicité de leurs objets, nous donnent l'idée d'une vaste encyclopédie des Beaux-Arts, j'y ai trouvé que tout ce qui touche au théâtre mérite d'être recherché, que le jeu des acteurs, les costumes, les décors, ainsi que l'histoire des comédiens de province, peuvent fournir l'objet d'une intéressante étude et d'utiles restitutions. C'est ainsi que M. Fleury, de Laon, vous a fait connaître les *concours annuels et régionaux de spectacles à Laon et la royauté des Braies au quinzième et au seizième siècle*, et, dans nos dernières séances, M. Guillaume a lu des *Notes sur les mystères provençaux des Hautes-Alpes*, et M. Lhuil-

lier, un travail sur *le Château de Cramayel en Brie et son théâtre de société au dix-huitième siècle*. Je vous demanderai la permission de m'inspirer à mon tour de cette partie des instructions générales relatives au théâtre, et, en choisissant un sujet qui m'est plus familier que les autres et où je risque moins de m'égarer, d'appeler votre attention sur les origines de l'opéra en province.

« Le privilége accordé par le Roi à Lully, en mars 1672, portait aussi bien sur les représentations d'ouvrages en musique que sur l'enseignement musical. Vous voyez qu'il nous appartient à un double titre. On permet à Lully « d'établir une Académie royale « de musique dans notre bonne ville de Paris, qui sera composée de « tel nombre et quantité de personnes qu'il avisera bon être, que « nous choisirons et arrêterons sur le rapport qu'il nous en fera, « pour faire des représentations devant nous, quand il nous plaira, « des pièces de musique ». Afin de dédommager Lully des grands frais qu'il conviendra de faire pour lesdites représentations, il lui est permis de donner au public toutes les pièces qu'il aura composées; il est fait défense à toute personne, de quelque qualité qu'elle soit, de faire chanter aucune pièce entière en musique, et enfin il est dit que le sieur Lully « pourra aussi établir des écoles « particulières de musique en notre bonne ville de Paris et partout « où il jugera nécessaire pour le bien et l'avantage de ladite Aca- « démie royale. »

« Cette dernière clause était indispensable. En effet, tout était à créer alors. Il fallait instruire les chanteurs, dont quelques-uns avaient été pris dans les maîtrises; les chanteuses, pour lesquelles on n'avait pas eu la même ressource. Pour tout cela, selon les idées du temps, Lully avait un privilége exclusif, un monopole absolu, et plus tard, quand on voulut établir en province de semblables académies de musique, c'est avec Lully ou avec ses héritiers qu'il fallut s'entendre. Les hasards d'une vente d'autographes ont fait tomber entre nos mains un de ces traités, passé à Paris par-devant Mouffle et Béchet, notaires, le 15 septembre 1688. — Lully était mort l'année précédente, et l'acte est passé avec Madelaine Lambert, sa veuve, Jean-Nicolas Francine, son gendre, ayant la conduite et direction de l'Académie de musique, et ses autres héritiers, lesquels, ainsi qu'il est dit dans l'acte, « en vertu de la « permission accordée par Sa Majesté audit défunt sieur de Lully

« par ses lettres patentes données à Versailles au mois de mars 1672,
« registrées en la cour du Parlement de Paris le 27 juin audit an,
« et de la faculté y énoncée d'établir des écoles particulières de
« musique en cette ville de Paris et partout où il jugerait nécessaire,
« lesquelles lettres ont été confirmées au profit de ladite dame veuve
« et desdits sieurs, dames et demoiselles ses enfants, et dudit feu
« sieur Lully, par Sa Majesté, par autres lettres du 27 juin 1687,
« ont reconnu avoir baillé et délaissé par ces présentes, pour le temps
« de trois années à commencer comme il sera après dit, à sieur
« Claude Lapierre, habitant de la ville de Lyon, absent, sieur Ber-
« nard Vautier, bourgeois de Paris, y demeurant, acceptant pour
« ledit Vautier comme son procureur fondé de sa procuration spé-
« ciale à l'effet des présentes... C'est à sçavoir le droit et permission
« d'établir une Académie de musique, dans la ville de Rouen seule
« ment, composée de tel nombre et qualité de personnes que ledit
« Lapierre avisera, pour faire en ladite ville les représentations tant
« des opéras composés par ledit deffunt sieur Lully que de ceux qui
« seront composés de l'ordre des sieurs et demoiselles bailleurs,
« pour être représentés en cette ville, et des autres que ledit Lapierre
« ou ceux avec lesquels il pourra s'associer, pourront composer tant
« en vers français qu'en langues étrangères, semblables aux Acadé-
« mies d'Italie, et tout ainsi que peuvent et pourront faire lesdits
« bailleurs, en vertu desdites lettres patentes, lesquelles trois années
« commenceront le jour de la première représentation que fera ledit
« Lapierre en ladite ville de Rouen, qui sera le 1er novembre pro-
« chain ou plus tôt si faire se peut. »

« L'acte étant du 15 septembre, cette date du 1er novembre nous montre que dans ce temps on montait un opéra en six semaines.

« L'acte ajoute que ledit sieur Lapierre ou ses associés ne pourront faire aucune représentation des opéras qui auront été présentés en cette ville de Paris qu'après qu'on aura cessé de les y faire représenter.

« Enfin le bail est fait moyennant la somme de 2,000 livres par chacune des trois années, et, comme dernière clause, il est dit que le sieur Lapierre ne pourra recevoir ni se servir d'aucuns acteurs, chanteurs et danseurs qui seront engagés avec lesdits bailleurs, que six mois après leur sortie, mais pourra faire imprimer les

livres et paroles des tragédies en musique qu'il représentera pour être distribués en la ville de Rouen pendant la représentation seulement.

« Des actes semblables ont dû être passés pour l'établissement de l'Opéra dans d'autres villes. Dans cette même année 1688, le premier opéra fut représenté à Lyon. C'était *Phaéton*. On venait le voir de quarante lieues à la ronde, nous disent les nouvellistes du temps, et ils ajoutent que les étrangers qui entreront dans le royaume du côté de Lyon seront surpris et pourront juger par ce magnifique spectacle de la puissance de la France.

« Vous le voyez, Messieurs, la création d'une académie de musique en province devenait une affaire d'État et un titre de gloire pour la ville qui la possédait. Souvent, du reste, une même troupe d'opéra desservait plusieurs villes; quelques années plus tard, en 1697, il est fait mention d'un « opéra ambulant pour les « villes de Marseille, Montpellier, Lyon, dont Pierre Gauthier, Pro- « vençal, qui était directeur, périt avec toute sa troupe par un nau- « frage, en vue du port de Cette, en Languedoc ».

« Je n'ai pas besoin, Messieurs, d'insister sur l'intérêt que présenterait pour l'histoire de la musique un ensemble de recherches sur l'établissement de ces diverses Académies en province; les documents ne manquent pas : les rapports des intendants, les archives départementales ou municipales, les études des notaires fourniraient une ample moisson. On saurait comment avaient pu être formés les chanteurs; on retrouverait ainsi la trace d'institutions oubliées. Ce n'est pas seulement à l'origine de l'opéra que l'enseignement musical s'est trouvé concentré dans les maîtrises ou dans des établissements religieux. En 1745, les registres du secrétariat font mention d'un brevet d'une Académie de musique à Béziers, formée par les pénitents blancs. On y fait remarquer que les « belles voix sont moins rares sous le climat qu'il habitent que « partout ailleurs », et ils établissent une école gratuite de musique.

« On trouverait aussi des renseignements sur les peintres décorateurs. Parmi eux, l'on rencontre à Paris les noms illustres de Bérain, de Boucher, de Servandoni. — Des artistes provinciaux ont dû aussi cultiver cet art difficile et tout spécial de la décoration théâtrale, qui est arrivé dans notre pays à une si remarquable perfection. — On peut dire du théâtre lyrique qu'il emprunte son

éclat à tous les arts, et en faisant son histoire, on se trouve amené à traiter de l'architecture et de la peinture, aussi bien que de la musique.

« Enfin, Messieurs, et ce dernier point a bien son intérêt, aucunes recherches ne se prêtent à de plus curieuses études de mœurs, et ce n'est pas seulement chez les acteurs ou chez les auteurs que l'amour-propre et la vanité se donnent librement carrière : les correspondances des intendants, dont je vous parlais tout à l'heure, nous montrent à chaque instant de graves difficultés soulevées par la question de savoir si telle ou telle loge doit être réservée à tel ou tel personnage ; si madame la première présidente a droit qu'on l'éclaire comme madame l'intendante ; si elle n'a pas le droit d'être attendue par les acteurs, qui manqueraient à ce qu'ils lui doivent en commençant avant son arrivée ; si madame la présidente a droit au coup d'archet. Tout cela est traité le plus sérieusement du monde, et, à un moment donné, a été le gros événement de la ville et presque la cause de complications administratives ; le ministre, de son côté, ne reste pas inactif et, par toutes sortes de moyens, s'efforce d'améliorer les spectacles de province.

« En 1774, on s'occupe du théâtre de Lille. On écrit à Préville pour l'engager à former pour cette ville une troupe de bons acteurs. A ce sujet, nous trouvons une lettre du marquis de Castries, traitant de ce qu'il appelle, un peu ironiquement, « l'importante affaire de « la comédie ». Il y parle de M. Préville, qui, dit-il, « veut apparem- « ment que j'aille chez lui, car il n'est pas venu à mon invitation », et, comme dernier moyen d'organisation, on finit par proposer de mettre l'entrepreneur en prison toutes les fois que le spectacle sera mauvais.

« Vous voyez, Messieurs, que l'administration d'alors ne reculait devant aucune forme d'encouragement des Beaux-Arts. Son action constante et minutieuse vient souvent donner une importance réelle aux détails en apparence les plus insignifiants. Rien ne semble plus indifférent qu'une question de tarif du prix des places au théâtre. Elle peut prendre pourtant les proportions d'un événement dans lequel on fait intervenir la royauté elle-même.

« En 1743, il y avait, à ce qu'il paraît, une cabale à Marseille pour faire baisser le prix des places. Le public, organisant une sorte de grève, menaçait de ne pas aller au spectacle. M. de Saint-

Florentin écrit, le 23 juin, aux échevins qu'il n'y a absolument aucune diminution à espérer. Le Roi ne veut pas en entendre parler. Si l'on amène la ruine de la troupe à Marseille, il sera fait défense qu'il s'en établisse à l'avenir.

« A cela les échevins répondent en cherchant à justifier leurs concitoyens, qui ne sont pas seuls responsables, à ce qu'il paraît, de l'abandon du théâtre.

« Si l'on ne va pas à la comédie, disent-ils, l'éloquence et le « zèle de Mgr l'évêque ne contribuent pas moins à ce changement. Il « déclame contre les spectacles. » Puis MM. les échevins ajoutent fièrement : « Si le Roy défend qu'il ne s'établisse à l'avenir aucune « troupe dans notre ville, nous reprendrons l'une des anciennes « coustumes de nos illustres ancêtres. Vous savez, Monseigneur, que « dans les beaux jours de notre République, lorsque nous donnions « des lois au lieu de les recevoir, nous fermions scrupuleusement la « porte aux histrions, de crainte qu'ils ne vinssent altérer la pureté « de nos mœurs. »

« Je craindrais, Messieurs, de trop nous écarter de notre sujet en multipliant ces citations. Elles sont superflues, du reste, pour démontrer, ce que vous savez tous, que dans l'histoire d'un théâtre on peut retrouver beaucoup de l'histoire d'une ville, du jeu de ses institutions, du caractère de ses habitants. Déjà des monographies intéressantes ont été publiées sur les théâtres provinciaux. Parmi les anciennes, on peut citer les *Recherches historiques, bibliographiques, critiques et littéraires sur le théâtre de Valenciennes,* publiées en 1816. Plus récemment, en 1860, M. Detcheverry nous a donné une *Histoire des théâtres de Bordeaux*. M. Brouchoud a raconté les *Origines du théâtre de Lyon* (1865). Nous pouvons citer encore le *Théâtre à Lyon,* de M. Vingtrinier (1879) ; une *Histoire complète et méthodique des théâtres de Rouen,* l'*Histoire du théâtre de Saint-Quentin,* par M. Lecoq; une *Esquisse historique sur la création du théâtre à Besançon,* par M. Alphonse Deis. Il serait désirable que chaque ville de France nous fît connaître ainsi l'histoire de son théâtre, et à qui la demander, Messieurs, mieux qu'à vous? Ce n'est pas trop de beaucoup d'efforts pour arriver à un résultat. Jamais on n'a consacré aux travaux d'érudition plus de temps et plus de recherches que de nos jours. C'est un des caractères de notre époque, et, pendant que dans l'industrie on

invente à chaque instant des procédés plus rapides, pendant que dans nos voyages, dans nos relations, dans nos affaires, la vapeur et l'électricité nous servent avec une vitesse toujours croissante, le savant et l'historien semblent préoccupés de marcher toujours plus lentement, et de consacrer à leurs travaux plus de temps et plus de soins. Ce besoin d'exactitude, cette patience dans la recherche, dans l'examen des preuves, sont d'autant plus honorables que le travail ainsi fait ne peut que coûter beaucoup de temps et rapporter peu de profit; mais il atteste ainsi tout à la fois la science et le désintéressement des auteurs, qui dans ces laborieuses recherches où tout se tient, où chaque fait vient en contrôler un autre, sont soutenus au milieu de difficultés de toutes sortes, par un sentiment des plus estimables : le respect de la vérité. »

La parole est donnée à M. Durieux, membre non résidant du Comité, secrétaire général de la Société d'Émulation de Cambrai. M. Durieux lit un mémoire intitulé : *l'Église des Jésuites à Cambrai*. L'auteur ne communique que la deuxième partie de son travail, celle qui est consacrée à la description savante de l'église des Jésuites, dont la construction date de 1692.

M. Durieux donne ensuite lecture d'une *Étude sur Gaspard Marsy*.

Les deux frères de Marsy sont connus, mais on savait peu de chose sur leur père, sculpteur de mérite, d'origine cambrésienne. C'est la biograghie de cet artiste que M. Durieux a su reconstituer par de patientes recherches et des investigations couronnées de succès.

M. Tétin lit une notice écrite par M. Boutry, président de l'Union artistique du Pas-de-Calais, sur le *Concours de dessin des écoles de ce département*. M. Boutry s'étend sur les résultats heureux de ce concours, dû à l'intelligente initiative de l'Union artistique du Pas-de-Calais.

L'ordre du jour appelle la lecture d'un mémoire de M. Rupin, président de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze, sur le *Chef de saint Martin, en argent doré et émaillé du quatorzième siècle* (église de Soudeilles, Corrèze), mémoire très-étudié, dans lequel l'auteur fait d'heureuses digressions sur l'art de l'émailleur et de l'orfèvre au quatorzième et au seizième siècle. Aucun des procédés mis en œuvre par les anciens orfèvres

n'est étranger à l'écrivain de cette intéressante monographie.

M. Jacquot, membre du Comité correspondant de la Société des artistes musiciens à Nancy, lit un manuscrit sur la *Musique en Lorraine*. Le travail important de M. Jacquot embrasse une période de plusieurs siècles, et l'auteur n'a rien négligé pour restituer, d'après les verrières, les tapisseries, les gravures et les sculptures des églises ou des palais, les instruments en usage dans sa région.

M. Jolibois, membre de la Société des Sciences, arts et lettres du Tarn, entretient l'assistance d'une publication actuellement en préparation, et destinée à reproduire par les procédés de la phototypie les peintures et les sculptures de la riche cathédrale d'Albi.

M. Félix Voulot, conservateur du Musée d'Épinal, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art, raconte par quel concours de circonstances il a été amené à découvrir un Torse de femme provenant d'une statue colossale. Cette sculpture, évidemment de provenance romaine, a été placée par ses soins au Musée d'Épinal.

M. Vasseur, membre de la Société des arts de Versailles, est invité à lire son étude sur *Boëly, musicien de Versailles*. M. Vasseur a retracé la vie et reconstitué la liste des ouvrages de cet aimable et modeste compositeur.

Après la lecture de ce manuscrit, qui clôt la liste des communications admises pour la session de 1882, M. Henry Jouin, archiviste de la Commission de l'Inventaire, et rapporteur général, est invité à lire son rapport.

C'est une étude complète sur les travaux qui ont été soumis au Comité et lus avec son assentiment au cours de la session. M. Jouin examine chaque mémoire et rattache, par des transitions heureuses, les différentes études dont il rend compte; il caractérise l'ensemble des travaux de 1882, et après avoir trouvé pour chacun des auteurs qui ont été admis aux honneurs de la lecture un mot d'éloge, il reporte ses félicitations sur les Sociétés des Beaux-Arts et sur l'institution des réunions de la Sorbonne.

M. le Président déclare close la session de 1882, et la séance est levée à cinq heures.

RAPPORT GÉNÉRAL

SUR LES TRAVAUX DE LA SESSION, PAR M. HENRY JOUIN, SECRÉTAIRE DE LA SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART, ARCHIVISTE DE LA COMMISSION DE L'INVENTAIRE DES RICHESSES D'ART DE LA FRANCE.

« MONSIEUR LE PRÉSIDENT[1],
« MESSIEURS,

« Le vicomte de Launay, qui était une femme d'esprit, a laissé tomber de sa plume ironique et légère trois lignes qui m'ont toujours inquiété. Vous les connaissez bien, mais je ne résiste pas au besoin de vous les rappeler :

« Une épigramme, dit le vicomte de Launay, ne fâche que celui « qu'elle atteint. Un éloge, au contraire, fâche quelquefois celui « qu'on voulait flatter : il blesse les amis envieux et il blesse les « ennemis. Un éloge bien fait et mérité ne se pardonne pas. »

« Ainsi s'exprimait, le samedi 6 janvier 1838, le vicomte de Launay, dans le journal *la Presse*, et depuis cette époque, ou peu s'en faut, je ne cesse d'être inquiet quand je dois formuler un éloge. Jugez de mon embarras, Messieurs, au moment où je suis appelé à parler de vos travaux, de vos découvertes, de la forme exquise sous laquelle plusieurs d'entre vous ont présenté le fruit d'une année de recherches et d'études.

« Il est vrai, je pourrais débuter par une épigramme. En d'autres temps, cette salle fut plus remplie. Les représentants de la province se sont faits plus rares qu'autrefois. Qu'est-ce à dire, Messieurs? Sans doute, votre groupe n'a rien perdu de son éclat, de sa force, de sa jeunesse, mais il est moins nombreux.

« Vous avez payé votre tribut, et le Comité des Sociétés des Beaux-Arts dont les membres se sentent honorés de présider vos séances ou de prendre place dans cette enceinte parmi vos auditeurs, le Comité des Sociétés des Beaux-Arts a été décimé plus

[1] M. Nuitter, membre du Comité.

douloureusement encore que la province. Paul Chéron, Paul de Saint-Victor, Charles Blanc, un érudit, un critique, un historien, et tous les trois des délicats, sont morts dans l'année.

« Je n'ai pas à faire l'éloge de ces hommes d'élite. On a parlé avec éloquence de Saint-Victor au style étincelant, à la pensée brillante et ingénieuse. Le bibliophile Jacob prépare la publication des études dispersées de l'auteur d'*Hommes et Dieux* et des *Deux Masques*.

« Les œuvres de Charles Blanc sont dans toutes les mains. Sa langue claire et châtiée, ses aperçus nouveaux, ses images imprévues dans des discours où il en appelle constamment à notre vision et à notre goût, ses Grammaires de l'art ont orienté vers le beau la plupart des écrivains d'art de ce temps. Il a été le Diderot de notre génération, et grâce à lui, quand nous passons les Alpes, nous pouvons entendre sans embarras vanter le nom de Vasari. L'*Histoire des peintres* n'est pas sans lacunes, mais elle a le grand mérite d'être lue. Souhaitons à nos sculpteurs, à nos architectes, à nos graveurs et à nos musiciens un nouveau Charles Blanc.

« Vous aussi, Messieurs, vous avez perdu des vôtres. Un chercheur, un lettré, un collectionneur de belles œuvres, Benjamin Fillon, a disparu. C'était un éclectique. Il avait pour Beethoven et Poussin, Raphaël et Molière, un égal enthousiasme. Quelque forme que revêtit la pensée d'un homme supérieur, que ce fût un dessin, une toile, une médaille, une porcelaine, un émail ou un autographe, Benjamin Fillon la convoitait comme une relique, et lorsqu'il la possédait, l'excellent homme n'avait plus qu'une passion : faire connaître, faire apprécier l'œuvre rare qui lui était échue, et augmenter ainsi de sa propriété privée le trésor d'art de la France.

« Le Comité des Sociétés des Beaux-Arts avait conféré à Benjamin Fillon le titre de membre non résidant.

« Fillon était Vendéen. Charles Hue est Normand. Homme d'initiative et de ténacité, votre collègue de Normandie a fondé le Musée de Fécamp; je ne dis pas assez : il l'a créé. Que ce soit encore une collection modeste, nul n'y contredit. Mais sans l'homme que je nommais tout à l'heure et que tous vous vous rappelez certainement, la ville de Fécamp n'aurait pas de Musée. Il y aurait en France un foyer de moins. Les peintres, les graveurs, les statuaires qui chaque année prennent le chemin d'Étretat et d'Yport auraient

traversé Fécamp comme un lieu banal. Aujourd'hui, la plupart font halte dans cette ville, et sous les cloîtres curieux de l'antique Abbaye, on les rencontre sortant du Musée où ils ont revu leurs ouvrages offerts à la cité normande sur les instances discrètes, mais inévitables et toujours victorieuses, de Charles Hue.

« Tels sont les hommes de labeur que nous aimerions à revoir ici; mais on dirait vraiment que vous vous êtes fait un point d'honneur de suppléer par l'étendue et la nouveauté de vos études à l'absence des collègues qui naguère siégeaient dans vos rangs. Architecture, peinture, sculpture, théâtre, musique, tous les arts sont abordés par vous, et de la variété de vos travaux résulte une harmonie lumineuse et pénétrante. Hommes de progrès, avec vous l'histoire fait un pas, l'incertitude décroît; la science, le goût se développent dans l'esprit de la nation, qui ne se douterait pas de la beauté de ses ruines, du mérite de ses maîtres d'œuvre, si vous n'aviez scruté les monuments et les archives de toutes les provinces. Combien de pages oubliées dont vous aurez été les révélateurs!

« M. Durieux, de la Société d'Émulation de Cambrai, membre non résidant du Comité, n'est-il pas un révélateur? Gaspard et Balthasar de Marsy sont bien connus, mais que savions-nous sur leur père? Un manuscrit du dix-septième siècle, intitulé : *Mémoires chronologiques*, signalait, il est vrai, l'existence de Marsy le père, mais avec un sans gêne, une désinvolture, un laconisme qui n'étaient pas faits pour appeler l'attention sur l'artiste. « Gaspard-Barthélemy « Marsy, disent ces *Mémoires*, est un célèbre sculpteur cambrésien « établi à Florence. » Je soupçonne quelque Italien d'avoir collaboré aux *Mémoires chronologiques*. Quels ont été les soupçons de M. Durieux? Il ne le dit pas, mais en Cambrésien de race, il ne s'est pas ému du séjour de Marsy au delà des monts, et c'est à Cambrai qu'il a résolu de compulser les titres de ce tailleur d'images. Ses efforts n'ont pas été vains. Le *Saint Sébastien*, la *Sainte Agnès*, les sculptures d'ornements, les tombeaux conservés aujourd'hui au Musée de Cambrai ou reconstitués d'après les documents contemporains, sont décrits avec art et replacés à leur date par la plume concise et bien informée de M. Durieux. Noblesse oblige. Les grandes œuvres des frères de Marsy étaient dans la tradition de leur sang. Pour un peu, nous dirions maintenant : « la dynastie des « Marsy. » Et la physionomie de ces sculpteurs n'est pas sans beauté

M. Durieux a pris soin de peindre l'homme en même temps que l'artiste. Or, l'homme a souffert. Ne l'avons-nous pas vu réclamant le prix d'une *Pieta* placée depuis sept ans dans l'église Sainte-Croix sur l'ordre de feu honorable homme Robert Creton, de son vivant bourgeois de Cambrai? Que demande le sculpteur aux héritiers? Vingt-huit florins ou — vous vous en souvenez — « telle autre « somme au dire des gens à ce cognoissant ». Quand un artiste capitule, Messieurs, c'est qu'il a faim! — La monographie de Gaspard Marsy le père, riche de preuves, brève et clairement tracée, est un modèle.

« L'étude de M. Rupin, président de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze, sur le Chef de saint Martin, en argent doré et émaillé, de l'église de Soudeilles, est originale et puisée à bonne source. M. Rupin connaît tous les procédés de l'émailleur. Le buste dont il parle est « en cuivre fondé, coulé, « ciselé, retouché au burin et doré ». Quant à la tête et à la mitre, « elles sont exécutées en lames d'argent doré, laminées au marteau « et repoussées ». Mais la grande précision qui est le caractère principal du style de l'archéologue corrézien, ne doit pas faire oublier son savoir. Avec une adresse remarquable, M. Rupin, prétextant la nécessité de réfuter quelques erreurs de date échappées à l'abbé Texier, passe en revue les principales époques de l'histoire de l'orfévrerie. Les bons auteurs cités à propos, les digressions courtes et rares, permettent de juger de l'érudition de M. Rupin et de son talent d'écrivain. Ferdinand de Lasteyrie, Labarte, Darcel, de Laborde, lui sont familiers. Avec de pareils guides, on peut remonter loin et sûrement.

« Qui donc a inventé la légende du Pactole dont le sable était devenu d'or, un jour que le roi Midas s'était baigné dans ses ondes? Un cours d'eau des Vosges, le ruisseau des Nauves ou du Rupt de Géroménil, tout au plus comparable à la Voulzie si bien chantée par Hégésippe Moreau, a permis à l'un des vôtres de retirer de son lit quelque chose de plus précieux que des paillettes d'or. M. Voulot, conservateur du Musée d'Épinal, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art des Vosges, a découvert dans le ruisseau de Nauves le Torse d'une statue antique. C'est un torse de femme, peut-être un fragment de Victoire aptère. L'œuvre est robuste. Un sculpteur romain l'a travaillée. Chose étrange! En

1838, un premier marbre, débris d'une statue de Mars ou de Jupiter, d'origine ancienne, avait été trouvé à peu de distance du ruisseau de Nauves. Arles n'opposera plus sa *Vénus* aux provinces françaises; les Vosges ont leurs dieux ensevelis comme la Provence.

« N'allons pas médire de la Provence, car M. Parrocel, de l'Académie de Marseille, nous jetterait peut-être l'apostrophe célèbre des *Chants du soldat :*

Qu'on y vienne un peu, nous sommes tous prêts.

Et M. Parrocel aurait cent raisons de parler de la sorte.

« Depuis cinq années, votre collègue ne cesse de vous entretenir de l'art dans le Midi. Français de cœur, et Français enthousiaste, M. Parrocel n'a d'autre but, dans ses travaux multiples et de longue haleine, que la glorification de la Provence et de l'art provençal. Il en cherche les origines, il en raconte la genèse avec amour, heureux de déposséder Rome au profit de la Gaule, et, en des temps plus proches, fier de rendre à des maîtres nationaux une gloire que des annalistes distraits reportaient à des étrangers. La tâche poursuivie par M. Parrocel est éminemment patriotique. Il ne veut rien taire de ce qu'il sait sur les hommes de sa région, et les anonymes du quinzième siècle, qui, là comme ailleurs, ont laissé des monuments de grand style, sont vengés d'un trop long oubli.

« Ce culte des mémoires illustres n'a rien qui doive surprendre. Nous parlions tout à l'heure de la dynastie des Marsy. Elle est éclipsée par la dynastie des Parrocel. Quelle famille, Messieurs, depuis Barthélemy jusqu'aux filles de Joseph-François! La généalogie de ces artistes impose à la pensée, et M. Parrocel, leur descendant, ne se borne pas à relever des dates et des noms puisés aux archives d'Avignon, de Brignoles et de Montbrison; il énumère, il analyse chaque œuvre peinte par ces maîtres fertiles, dont plusieurs toiles ou dessins ont été attribués à Salvator et au Bourguignon. Aux nombreuses études que M. Parrocel a consacrées à Pascal Coste, à Espérandieu, à Revoil, à Vaudoyer, s'ajoute la brillante monographie des peintres dont l'écrivain porte le nom. A coup sûr, si cette vaste moisson n'embrasse pas dans sa totalité l'art du Midi, elle atteste la fécondité d'une province qui a compté Puget parmi ses fils.

« La lumière vient de l'est, mais c'est à l'ouest que se portent les peuples privilégiés dans le domaine de l'esprit. De nous-mêmes, nous inclinons vers ces riches contrées par une pente naturelle. J'en prends à témoin M. Castan, secrétaire de la Société d'Émulation du Doubs et membre non résidant du Comité. L'an dernier, ce fin critique nous appelait à Florence, devant un Bronzino. Aujourd'hui, c'est à Naples que M. Castan nous conduit. L'écrivain franc-comtois a subi l'attraction. De Naples, nous l'accompagnons à Fontevrault, une bourgade de l'Anjou, à l'ouest de la France. Ne regrettons pas ces excursions : nous rentrerons plus riches.

« Un canon d'autel, peint et brodé sur une feuille de carton, emporté à Naples, a frappé l'œil investigateur de M. Castan. Il s'y arrête, l'observe de près, le décrit, et découvre dans l'angle des scènes peintes sur émail, la signature abrégée de Léonard.

« Encore une perle de l'écrin national. L'œuvre d'art que conservent les Napolitains est de Léonard Limosin, et le moine agenouillé dans la partie centrale du triptyque est Robert d'Arbrissel, fondateur de l'abbaye de Fontevrault. Antérieure à 1547, cette peinture date des belles années de l'émailleur français, et, d'autre part, si les traits de Robert d'Arbrissel ont été conservés du douzième au seizième siècle, il y a chance que les documents graphiques concernant ce personnage aient appartenu à l'abbaye créée par ses soins. Le triptyque du Musée de Naples serait donc tout ensemble un émail précieux et une page iconique.

« Félicitons M. Castan sur sa découverte. Il n'a pas négligé de reconstruire l'histoire du canon d'autel de Fontevrault, qu'il rencontre au lendemain de la Révolution dans le célèbre cabinet du cardinal Borgia, à Velletri, où, pour le dire en passant, notre compatriote Quatremère de Quincy puisa, pendant plusieurs années, les notions qui devaient faire de lui un archéologue de premier ordre. Mais, avec une bonne grâce exquise, M. Castan se propose de restituer à l'Anjou l'objet d'art dont on l'a dépouillé. Il nous a prévenus que son étude serait publiée dans les mémoires d'une Société angevine, après avoir paru à la place qui lui est gardée dans le compte rendu de cette session. Au surplus, l'Anjou sera fier d'une collaboration qui lui vient de la Franche-Comté.

« M. l'abbé Gallet, membre de la Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art de Seine-et-Oise, vous a tous

intrigués par son interprétation des peintures du château d'Écouen. Jusqu'ici les écrivains qui se sont occupés de la décoration de cette résidence avaient vu dans les scènes racontées sur les parois des compositions mythologiques. Votre collègue y voit des tableaux empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament. En effet, une inscription relevée sur l'une des peintures ne laisse pas place au doute quant au sujet traité. M. Gallet a lu sur la muraille : « 3 Reg. 18. » Ces quelques signes n'ont qu'un sens possible : « Troisième livre des Rois, chapitre 18. » Or, à cet endroit de l'Ancien Testament se trouve retracé le *Défi d'Élie aux prophètes de Baal*. Et, le texte à la main, M. Gallet décrit l'œuvre peinte qui est le commentaire de cette scène.

« Cette restitution est curieuse, et nous sommes surpris que depuis trois cents ans aucun visiteur du château du Connétable n'ait eu la pensée de donner ces explications. Peut-être le souvenir de la Renaissance française a-t-il fait obstacle aux études impartiales sur un tel sujet. Trop aisément nous nous souvenons de l'école gallo-florentine et de ses tendances. Trop aisément les noms de Rosso et de Primatice rappellent à l'esprit celui de Jules Romain. Or, nous le savons tous, Jules Romain fut un Athénien dans la Rome de Clément VII et de Paul III. Raphaël, moins exclusif, avait emprunté avec un égal bonheur les sujets de ses fresques au christianisme et aux théogonies païennes. Jules Romain n'a de culte que pour les dieux de la Fable, et l'école gallo-florentine, l'école de Fontainebleau, dont les maîtres ont orné le château d'Anne de Montmorency, n'est point hostile à la méthode et à l'esthétique de Jules Romain. Que conclure? On s'est imaginé que les disciples de Primatice n'avaient pu s'inspirer de l'idée chrétienne. M. Gallet nous apporte la preuve du contraire. Écouen renferme des peintures dont les scènes sont tirées de l'Ancien Testament. Mais prenons garde. Un point, disent les géomètres, est toujours l'intersection de deux lignes : la Renaissance est l'intersection de deux courants. Que M. Gallet ne regrette pas de se heurter à des pages confuses, inexplicables à l'aide de l'Ancien Testament. Nous n'avons pas vu les peintures d'Écouen, mais nous serions étonné qu'elles eussent été conçues avec une parfaite unité. Lorsque notre collègue nous a dit son embarras en face de la scène où il espérait voir le *Passage de la mer Rouge*, nous nous

sommes demandé si M. Gallet n'eût pas dû songer que bien probablement les scènes mythologiques alternent sur les murs d'Écouen avec les tableaux bibliques.

« L'étude de M. l'abbé Gallet sera fort appréciée de la Commission centrale de l'Inventaire des richesses d'art de la France. Il en faut dire autant de la monographie si nettement tracée par M. Durieux sur l'église des Jésuites à Cambrai. L'architecture et les sculptures nombreuses de ce monument ont été décrites par M. Durieux avec une précision sans lacunes. Il est vrai, l'œuvre seule subsiste : le maître d'œuvre n'est pas connu. Mais les archives départementales gardent encore plus d'un secret, et nous ne désespérons pas d'entendre à l'une des sessions prochaines l'historien de Gaspard Marsy reveler ici les noms inutilement cherchés de l'architecte et des sculpteurs de l'église des Jésuites.

« M. Jolibois, archiviste du Tarn, dont le nom a été souvent prononcé dans cette enceinte, vous a dit avec quel soin patient les œuvres d'art de la riche cathédrale d'Albi ont été relevées. Une publication de luxe entreprise par M. Aillaud fera populaire avant peu un édifice des plus remarquables de notre pays. De semblables initiatives méritent tous les encouragements des vrais amis de l'art.

« *Le Sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne et l'Académie de Rouen*, tel est le titre du mémoire dont M. Gaston Le Breton, directeur du Musée céramique de Rouen, correspondant du Comité, vous a donné lecture. Votre collègue rouennais est un lettré. Il a constamment sous les yeux la parole de Virgile :

Nunc magna referto
Facta patrum, laudes.

« Aussi, Lemoyne ayant appartenu à la ville de Rouen, quelque frêle que fut le lien, M. Le Breton s'est souvenu de ce compatriote. Il faut l'en remercier. Sans lui, nous n'aurions pas su ce que renferme l'éloge de Lemoyne par Haillet de Couronne, secrétaire de l'Académie de Rouen. Nous avions oublié qu'une statue pédestre de Louis XV, par Lemoyne, décore l'escalier de l'hôtel de ville de la cité normande depuis 1820. Cependant cette œuvre est connue. D'Argenville l'a décrite. M. Le Breton nous rappelle l'histoire de cette statue triomphale; puis c'est une anecdote sur le monument

de Crébillon que les marguilliers ont proscrit de l'église Saint-Gervais, « Crébillon ayant travaillé pour le théâtre ». Et, après s'être inspiré de l'éloge d'Haillet de Couronne, M. Le Breton a ouvert successivement toutes les brochures, tous les livres où les contemporains de Lemoyne ont parlé de lui. Que dis-je? Les sources manuscrites ont été compulsées par votre collègue, et insensiblement le médaillon de proportions réduites que faisait présager le titre de son étude s'est agrandi. Au bas-relief a succédé une ronde bosse. C'est en fin de compte une statue en pied que M. Le Breton a largement modelée d'après l'artiste-gentilhomme, l'un des hôtes accoutumés du salon de madame Geoffrin, l'ami de Maurice Quentin de Latour, de Lekain, de madame Le Brun, de Marmontel. M. Le Breton se garde d'oublier les lignes de Marmontel : « Lemoyne « parlait peu, et aux louanges qu'on lui donnait il répondait à peine : « timidité touchante dans un homme dont le regard était tout esprit « et toute âme. » Quelle bonne fortune que Lemoyne, accompagnant sa statue équestre du Roi destinée à Bordeaux, ait passé par Rouen! Sans cette circonstance, Haillet de Couronne n'eût jamais parlé du sculpteur parisien, et le directeur du Musée céramique n'eût pas écrit le commentaire développé que vous avez entendu. Avis aux travailleurs de Toulouse et de Dijon. Lemoyne fut membre des Académies de ces deux villes; c'est M. Le Breton qui nous l'a rappelé. Toulouse et Dijon nous doivent le récit des relations du maître avec leurs écrivains du siècle dernier.

« Cette Sorbonne est la mouche du coche; elle croit qu'elle fait « remuer tout. » — Parole un peu vive et assurément fort injuste. Où l'ai-je prise? Elle est tirée des *Lettres familières* de Montesquieu.

« Or, il vous souvient de certain mémoire de M. Marionneau, correspondant du Comité à Bordeaux, ayant pour titre : *Montesquieu critique d'art.* Que l'auteur du *Temple de Gnide* ait eu le sens du goût, avouez, Messieurs, qu'il n'a pas eu le don de prophétie. La mouche du coche! Mais alors, où donc est le coche? Nous avons écouté M. Le Breton traçant l'éloge de Lemoyne. M. Marionneau vous apporte la correspondance du même artiste avec l'intendant de Tourny, au sujet de la gravure de la statue équestre de Louis XV, érigée en 1743 sur la place Royale de Bordeaux. Ainsi, par une pente toute fortuite, deux érudits se sont occupés à la même heure de parachever l'histoire du sculpteur

Lemoyne. Le travail de M. Marionneau n'est, à proprement parler, qu'un appendice, une retouche dernière à la statue du maître, mais vous vous souvenez du précepte de Polyclète : — Le dieu d'argile n'est vraiment digne du temple que lorsque la terre se niche sous l'ongle du statuaire : Οἷς ἂν εἰς ὄνυχα ὁ πηλὸς ἁρίκηται [1]. M. Marionneau a caressé avec tant de soin son argile, que certainement il lui en reste aux ongles quelques parcelles. En revanche, le spectateur se déclare satisfait. Le travail est sans reprise. Nous savons que la *gravure de l'Équestre*, dessinée par Charles-Nicolas Cochin le fils, le dernier secrétaire historiographe de l'Académie de peinture et de sculpture, gravée par Dupuis, fut évaluée 7,000 livres par Lemoyne lui-même. La lettre du sculpteur à M. de Tourny, datée du 29 novembre 1756, dans laquelle Lemoyne informe l'intendant que Cochin se réserve de graver la tête du Roi sur la planche exécutée par Dupuis, méritait d'être connue. Elle précise un détail intéressant et ignoré. Et ce n'est pas sur ce point seulement que les autographes retrouvés par M. Marionneau dans les riches portefeuilles du fonds de l'intendance de Guienne jettent une lumière inattendue.

« D'ailleurs, cet écrivain ne se tient pas satisfait de ce qu'il a découvert. Ce qu'il ignore l'inquiète. Son dernier mot est un appel. La planche gravée est à Bordeaux, mais où est le dessin de cette planche? « Nous serions heureux, vous a dit M. Marionneau, de « connaître le possesseur actuel du dessin original de la place de « Bordeaux, exécuté par Cochin; dessin aux deux crayons, noir « et blanc, sur papier bleu, mesurant vingt-sept pouces sur vingt, « et qui a fait partie, en 1778, de la vente du cabinet de Jean-« Baptiste Lemoyne. »

« Quelque habitué de l'hôtel Drouot renseignera sûrement votre collègue; mais si le mot de l'énigme est apporté ici, nous espérons bien que M. Marionneau ne pardonnera jamais à Montesquieu d'avoir dit de la Sorbonne « la mouche du coche » !

« Cessons de parler des sculpteurs. M. Roman, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art des Hautes-Alpes, vous a entretenus des peintures murales de dix-huit églises des arrondissements d'Embrun et de Briançon. Qui donc, à Paris, se doutait de l'existence et de la conservation de ces peintures

[1] Plutarque, *De profectibus in virtute*, cap. xvii.

exécutées au quinzième et au seizième siècle? La plupart sont à fresque. Celles de l'Argentière décorent l'extérieur du monument, et les variations de la température les ont à peine entamées pendant une durée de trois cents ans. Voudrais-je, après M. Roman, reprendre la description rapide, mais circonstanciée, de ces merveilles? Je dirais moins bien que lui.

« Votre collègue a relevé la date de la plupart des compositions. Il a dit le mérite d'un grand nombre, la médiocrité de plusieurs. Les scènes compliquées, les figures isolées, la simple décoration, tout a été raconté sans paroles pompeuses, simplement et clairement. Où M. Roman nous attriste, c'est lorsqu'il dit que ces pages curieuses ont été peintes par des Italiens. Nous eussions tant aimé apprendre qu'elles sont l'œuvre de mains françaises! Mais qu'importe? Ce sont des peintures murales, et le mur tient au sol. Le trésor est à nous; sachons l'apprécier. Ce qu'il faut constater encore, c'est que la découverte de ces fresques précieuses est le résultat du mouvement imprimé par l'Administration des Beaux-Arts à l'Inventaire des richesses d'art de la France, l'une des œuvres qui, en ce siècle, auront fait le plus d'honneur à notre pays. M. Roman est certainement heureux d'avoir accepté sa part de cette laborieuse et patriotique entreprise.

« Nous ne quittons pas les Hautes-Alpes avec M. l'abbé Guillaume, archiviste de ce département, membre du Comité de l'Inventaire des richesses d'art à Gap. Vous vous souvenez de son étude sur les Mystères provençaux des Hautes-Alpes, et en particulier sur le Mystère de Saint-Antoine de Viennois. Il est toujours permis à l'explorateur de raconter sa découverte. Le Mystère de Saint-Antoine de Viennois ne serait pas connu sans l'heureuse fortune qui l'a fait sortir des archives des Hautes-Alpes, en 1881, par les mains de M. Guillaume. Or, le répertoire du théâtre provençal ne comptait avant cette date que sept Mystères. Il s'est accru d'un texte dramatique du quinzième siècle, transcrit en 1503, et auquel il ne manque pas un seul vers. L'auteur inconnu de ce drame, qui ne comporte pas moins de quatre-vingts personnages, fait dire par Dieu, à son héros, que désormais il sera connu de tout l'univers. La prédiction ne tardera guère à se réaliser si la Société des Anciens Textes français publie, comme nous l'espérons, le Mystère de Saint-Antoine de Viennois, *Sainct-Anthony de Bonafé*, dit l'auteur, qui

a fait de son personnage principal un type attachant de droiture et de bonne foi.

« M. Guillaume cherche les relations qui peuvent exister entre ce Mystère et les peintures murales de l'Argentière. Le poëte, dont l'œuvre est antérieure à 1503, aurait inspiré l'artiste, Guillaume de Côme, qui a daté sa fresque de 1516. Si cette hypothèse se vérifie par la lecture du texte dramatique, nous applaudirons à ces rapprochements qui jettent sur le passé de l'art une lumière éclatante et décisive.

« C'est d'un théâtre plus mondain que nous a entretenu M. Lhuillier, président de la Société d'Archéologie, Sciences, Lettres et Arts de Seine-et-Marne. Le château de Cramayel en Brie, résidence du fermier général François Fontaine, est exhumé de ses ruines par M. Lhuillier. Le théâtre de société sur lequel le fermier général donne à ses hôtes les *Plaideurs*, l'*Écossaise* de Voltaire, le *Rossignol, Rose et Colas*, la *Partie de chasse de Henri IV*, de Collé, est l'objet principal du mémoire que vous avez entendu. Le châtelain de Cramayel eut la primeur de ce petit chef-d'œuvre que tous connaissent, la *Partie de chasse de Henri IV*, et la Comédie française ne la joua qu'après les acteurs du fermier général. A l'exception de Préville et d'un M. de Peronne, ces acteurs ne nous sont pas connus. Mais, en revanche, M. Lhuillier nous fait connaître les noms les plus célèbres des habitués de Cramayel. Le comte d'Angivillier, le président Portail, Grimod de la Reynière, Crébillon fils, Marmontel, le cardinal de Bernis et Bernardin de Saint-Pierre ont été les hôtes du riche financier. De pareils noms ont leur éloquence. François Fontaine était un homme d'esprit, n'en doutons pas. Quant au tableau discret tracé par M. Lhuillier d'après les habitants de Cramayel, il a toute la grâce et l'intimité d'un Chardin.

« M. de Florival et M. Midoux, de la Société Académique de Laon, vous ont présenté le fruit de leurs recherches sur les instruments de musique connus au moyen âge, dans le diocèse de Soissons. C'est une curieuse nomenclature que celle des instruments à cordes, à vent et à percussion retracés sur les vitraux, les pierres tumulaires, les carreaux émaillés des églises du Soissonnais. Observez, Messieurs, que vos collègues ont circonscrit leur étude dans les douzième et treizième siècles. La forme de trente-trois instruments leur a été révélée par la décoration d'une seule église :

la cathédrale de Laon. Le travail de MM. de Florival et Midoux, bien conçu, écrit avec sobriété, illustré de planches d'un style de bon aloi, pourrait former le premier chapitre d'une *Histoire de la musique française à travers les âges.*

« En écoutant M. de Florival, nous applaudissions au conseil que vous a donné, avec l'autorité de son talent et de son nom, M. Nuitter, l'honorable président de cette séance, conseil qui peut se résumer en quatre mots : « Sachez bien voir, Messieurs. »

« En effet, les instruments de musique patiemment relevés par MM. de Forival et Midoux sont exposés aux regards depuis sept cents ans, et personne ne les avait vus!

« Si M. Albert Jacquot, membre du Comité correspondant de la Société des Artistes musiciens à Nancy, eût eu la bonne fortune de vivre à proximité de ces merveilles, elles ne lui auraient pas échappé. Vous avez entendu, Messieurs, l'excellent mémoire de votre collègue sur la Musique en Lorraine. M. Jacquot a tout interrogé : les verrières et les sculptures des églises, les tapisseries de la tente de Charles le Téméraire, les dessins de Claude la Ruelle, de Jean La Hière, les archives de sa région et l'œuvre gravé de cet homme étonnant, le Rabelais de l'eau-forte, Jacques Callot. C'est ainsi que l'historien de la Musique en Lorraine n'a rien omis des instruments en usage dans sa province, depuis la seconde moitié du quatorzième siècle jusqu'au règne de Stanislas. Des instruments, M. Jacquot passe aux musiciens et aux luthiers. C'est une histoire complète qu'il permet d'intrevoir, et, tandis que la pensée suit le narrateur en son récit, l'œil s'attarde à contempler les gravures, les eaux-fortes, les chromo-lithographies dont M. Jacquot, en homme vraiment prodigue, a enrichi son travail. Que de gais souvenirs, que de fêtes et de tournois rappellent ces virtuoses de tout ordre qui jouent de la viole, de la cornemuse, de la flûte ou du psaltérion!

« L'étude de votre collègue a pour dédicace :

« *A la Lorraine, ma province natale.*

« Nous comprenons maintenant les attentions de l'historien pour son ouvrage, et le luxe et l'éclat des illustrations : il est d'un fils bien né de ne rien refuser à une mère en deuil!

« Nous voudrions suivre M. Hervé, membre de la Société musicale-fanfare de l'Isle-Adam, au cours de son étude rétrospective sur la

Tablature des guitares espagnoles; mais ce mode de notation ayant été remplacé depuis longtemps par les notes ordinaires, nous n'avons pas cru devoir nous appesantir sur ce sujet. M. Hervé sera peut-être tenté de nous dire malicieusement avec Corneille :

> Je suis auprès de vous en fort bonne posture
> De passer pour un homme à donner tablature.

« Toutefois, nous en savons assez sur l'histoire de la musique pour constater que le délégué de la Société musicale de l'Isle-Adam a procédé devant vous à une véritable résurrection. La tablature, je le tiens de gens experts, dormait, hier encore, du grand sommeil avec le cistre, le théorbe, la viole et même la guitare, pour lesquels elle était jadis en usage. Quand on saura que M. Hervé est en mesure de parler cette langue morte, il est plus d'un amateur qui voudra recourir à son érudition.

« M. Ginoux est un philosophe non moins qu'un artiste. Il procède par induction. Dans l'étude qu'il consacre à une grande œuvre ignorée de Pierre Mignard, nous sommes obligé de constater que sa conclusion générale repose sur une croyance et non sur des preuves. Les probabilités que M. Ginoux se plaît à grouper ne sont que des probabilités. On serait tenté de dire à l'écrivain d'art qu'il pratique le calcul infinitésimal, mais ne rejetons pas des indications qui peuvent conduire à une certitude. Il s'agit, vous le savez, d'une vaste toile mesurant huit mètres de hauteur, peinte vers 1657 dans la cathédrale de Toulon, et représentant l'*Assomption de la Vierge*. Plus d'un critique, avant M. Ginoux, a supposé que cette composition était de Pierre Mignard. La date à laquelle elle fut exécutée ferait de cette toile une des premières œuvres, sinon la première, que le maître troyen aurait peinte en France, à son retour d'Italie. Le problème mérite qu'on le résolve. M. Ginoux a compulsé les archives. Il sait quel fut le prix de la décoration de la chapelle des Saintes-Reliques où se trouve l'*Assomption de la Vierge*, mais aucune pièce des comptes retrouvés par M. Ginoux ne mentionne l'œuvre de Mignard. Silence regrettable que le délégué de l'Académie du Var a eu raison de signaler. Suivre M. Ginoux dans ses comparaisons ingénieuses entre certains groupes de la toile de Toulon et de la coupole du Val-de-Grâce est peut-être dangereux. Le patriotisme de notre collègue l'entraîne à inférer

d'un détail à une attribution certaine. Nous n'osons marcher du même pas. Il nous semble plus sage de tenir compte des sources consultées par M. Ginoux dans la province où depuis deux siècles on conserve le tableau remarquable de l'*Assomption de la Vierge*, et de chercher à l'avenir une autre piste pour atteindre, s'il est possible, à la pleine lumière, sur ce point intéressant de l'histoire de l'art.

« M. Duhamel, archiviste du département de Vaucluse, correspondant du Comité des travaux historiques, vous a présenté l'Inventaire des œuvres d'art du monastère des Célestins à Avignon. Son étude est approfondie; les pièces originales sont transcrites à la suite du texte de votre collègue. Le mausolée de Clément VII, le retable du roi René, et plusieurs autres monuments et objets d'art, sont décrits de main d'antiquaire par M. Duhamel.

« M. Vasseur, de la Société des arts de Seine-et-Oise, vous a dit en quelques lignes ce que fut l'organiste Boëly, mort il y a vingt-cinq ans entre les bras de Sauzay, et dont la dernière parole fut pour l'art musical, qui avait été la passion de toute sa vie.

« — Qu'était-il donc, Talma? » se demande, au tome II de ses *Mémoires*, M. de Chateaubriand. Et l'écrivain de se répondre : « Talma était lui, son siècle et les temps antiques. »

« Qu'en pensez-vous, Messieurs? Le portrait ne manque pas d'ampleur. Quant à moi, je trouve qu'il vous ressemble. Des nombreux travaux que je viens d'analyser, il n'en est aucun qui ne porte l'empreinte d'une personnalité réelle. Vous demeurez vous-mêmes dans vos études; nul d'entre vous ne se fait l'imitateur ou le disciple d'un collègue. Mais, en même temps, vous êtes de votre siècle, de votre époque, par le sens critique qui se trahit dans vos œuvres écrites. Le document, le témoignage irréfutable accompagne votre texte. Vous avez compris quelle était la tendance de l'histoire à l'heure actuelle, et vous suivez le courant général. Enfin, Messieurs, à l'exemple de Talma, vous portez avec vous les siècles écoulés, les grandes mémoires, les œuvres mutilées ou détruites; vous portez quelque chose de plus intime et de plus cher que le fardeau du tragédien, vous portez, j'en atteste le souvenir de ces trois journées, vous portez le passé de la France.

« Ce n'est pas assez; vous préparez son avenir. Vous avez applaudi M. Abraham, membre de la Société des Arts réunis de la Mayenne,

correspondant du Comité, lorsqu'il vous a parlé, dans une note dont la brièveté n'exclut pas le mérite, de l'Exposition des écoles de dessin de son département. L'enseignement primaire du dessin, qu'est-ce autre chose, Messieurs, qu'un lendemain glorieux de l'art industriel pour notre pays? Honneur à la Société des Arts réunis de la Mayenne pour son initiative, sa persévérance et ses sacrifices! Puisse-t-elle être suivie! Quarante écoles ont répondu à son appel. C'est M. Abraham qui vous l'a dit. S'il se trouvait en France cent Sociétés qui voulussent ouvrir des expositions scolaires, calculez, Messieurs, le profit que retirerait la France de l'impulsion donnée à quatre mille écoles!

« D'ailleurs, l'Union artistique du Pas-de-Calais a organisé, elle aussi, des concours de dessin entre les écoles du département. M. Boutry, président de cette Société, l'un des doyens de nos sessions auxquelles il est toujours fidèle, vous a raconté ce que tente l'Union artistique. Son initiative, plus encore que son nom, la rapproche de cette œuvre qui vous est bien connue, et dont on ne peut parler froidement, parce qu'elle est une œuvre de courage, d'intelligence et de perpétuelle abnégation : l'Union centrale des arts appliqués à l'industrie.

« Du Havre, M. Parent, membre de la Société des Beaux-Arts, vous a fait parvenir une proposition d'un nouveau mode pour l'Enseignement du dessin d'imitation, et le projet de M. Parent n'est point en désaccord avec les programmes officiels.

« De Marseille, M. Vidal, membre de la Société de Statistique, est venu vous entretenir de la décoration céramique et de ses perfectionnements. Vous avez apprécié la science pratique de votre collègue, toujours à l'avant-garde quand il s'agit d'applications utiles à l'art décoratif.

« Un homme d'avant-garde qu'il faut aussi nommer en première ligne, c'est M. Charvet, inspecteur de l'Enseignement du dessin, membre non résidant du Comité à Lyon. L'étude qu'il a lue devant vous, modestement intitulée : *Quelques idées au sujet de l'enseignement professionnel des arts décoratifs en province*, n'est rien moins que l'abrégé du *Livre des métiers*, tel qu'Étienne Boileau voudrait l'écrire s'il revenait au milieu de nous. La liberté du travail est inscrite dans nos lois. Nul ne songe à y porter atteinte, M. Charvet moins que tout autre. Les corporations fermées du

moyen âge sont abolies. C'est bien. Personne n'est assez utopiste pour espérer qu'elles renaîtront jamais. Est-ce une raison pour l'homme d'enseignement, pour l'économiste, pour le patriote, car il faut bien le dire, Messieurs, le travail que nous analysons est un acte patriotique; est-ce une raison de ne rien apprendre et de ne rien retenir de l'histoire des corporations ouvrières, parce que nous vivons sous une législation différente de celle qu'avaient acceptée nos pères? Tel n'a pas été l'avis de M. Charvet. La liberté du travail, inscrite dans la loi, a été suivie de près par la division du travail. La liberté est un principe, la division n'est qu'un fait. C'est contre le fait destructeur de l'intelligence et du savoir de l'ouvrier, destructeur de la famille, destructeur de l'art, en un mot, que M. Charvet tente de réagir. La tâche est rude. Lorsque l'Assemblée nationale décréta, en mars 1791, la liberté du travail, ses membres ne pouvaient prévoir la révolution économique qui se préparait par l'introduction de la vapeur dans les ateliers. L'outil, mis en action par une force qui n'a rien de l'homme, est devenu un agent de fabrication d'une précision mathématique, d'une puissance et d'une activité qui n'ont pas besoin de repos. Une fois cet agent accepté dans l'atelier, c'en était fait de l'adresse et du goût de l'artisan. La division du travail, c'est l'émiettement de la pensée chez l'ouvrier, c'est la routine, c'est l'habileté banale, c'est la mutilation de l'esprit. L'ouvrier d'art le plus recherché, le mieux payé dans les ateliers contemporains, est celui qui rassemble les parties d'un même tout et qui les soude. Somme toute, c'est un ajusteur.

« Dans de telles conditions, l'art a baissé. Son niveau n'est pas ce qu'il était il y a deux siècles. Tout le monde sent le besoin de remonter la pente. De toutes parts surgissent des méthodes, des professeurs, des écoles. On décrète l'obligation de l'enseignement du dessin. Excellentes mesures auxquelles applaudit M. Charvet. Mais, en homme sincère, il va droit au but, et le but est plus loin que nous ne l'avions pensé. M. Charvet veut bien admettre que des notions « complémentaires » sont données aujourd'hui dans les écoles, mais elles ne constituent pas un enseignement professionnel. La plupart des écoles d'art enseignent la théorie. Ce n'est pas assez; il faut créer des écoles professionnelles pratiques. Ces prémisses posées, notre auteur entre dans les détails du fonction-

nement de l'école professionnelle où viendront se former, pendant un an au moins, les ouvriers d'art qui se destineront aux industries du métal, du bois et de la pierre, des étoffes et du papier, et aux industries céramiques.

« Je termine, Messieurs. Il ne m'est pas possible de suivre plus longuement M. Charvet. Si même je donne à son étude dans ce rapport général une place exceptionnelle, vous ne m'en voudrez pas. Votre collègue touche aux plus grands intérêts de notre pays, et il se fera peu de réformes utiles dans l'enseignement de l'art en dehors du cadre si nettement tracé par M. Charvet. A mesure que notre industrie d'art reprendra sa splendeur ancienne, il vous sera doux de penser que l'un des promoteurs de cette rénovation qui est proche aura été des vôtres à la Sorbonne en 1882; mais n'oubliez pas, Messieurs, s'il est question devant vous d'organiser des écoles professionnelles, que votre collègue a posé des règles sévères au recrutement des élèves dans ces écoles; ils doivent être « fils d'ou-« vrier, de contre-maître ou d'employé ». N'oubliez pas « qu'aucun « objet d'art décoratif comportant la main de plusieurs élèves « et de plusieurs spécialités, sur composition d'ensemble par un « apprenti, par un professeur ou par un dessinateur, ne pourra être « exécuté sans autorisation formelle, et seulement dans des cir-« constances exceptionnelles ». Retenez bien ce dernier article : « A l'expiration de l'apprentissage, un certain nombre de jours « sera consacré à l'exécution d'un travail, sur lequel un jury spé-« cial statuera pour l'admissibilité au certificat d'aptitude, par « ordre de mérite. » Qu'est-ce que cet ouvrage de sortie, sinon le chef-d'œuvre que les jurandes d'autrefois exigeaient, non sans raison, de quiconque aspirait au brevet de maîtrise?

« Lorsque le plan de M. Charvet sera mis à exécution dans toutes ses parties, c'en sera fait de la division du travail, et l'art décoratif aura repris l'essor qui l'a fait grand, original, plein de sourires et d'enchantements, du douzième au dix-huitième siècle.

« Un historien d'Anacréon raconte que des pêcheurs de Téos étant un jour dans une petite barque, sur les flots paisibles du golfe d'Hermæ qui baigne la presqu'île de Clazomène, un vaisseau de haut bord, parti de Samos et qui se rendait à Smyrne, leur jeta cette apostrophe :

« — Que fait l'oisif de Téos?

« Et les pêcheurs répondirent :

« — L'oisif de Téos tresse une couronne. »

« Paris, toujours en fièvre, se prend à dire parfois avec une nuance d'envie pour ce repos qui ne lui est pas donné :

« — Que font les oisifs de la province? »

« Laissez-moi répondre, Messieurs, par le mot des pêcheurs de Téos : — Les oisifs de la province tressent une couronne.

« Certes, c'est une couronne de lumière, de vérité, de gloire et d'honneur que vous tressez depuis de longues années de vos mains laborieuses et toujours jeunes. C'est une couronne dont les perles retrouvées auraient été perdues pour tous, sans les longues et patientes recherches que permettent, non pas l'oisiveté, — le mot ne serait pas juste, — mais les loisirs de la vie de province. Et cette couronne, Messieurs, est d'un intérêt que n'ont point les frivoles poésies d'Anacréon. J'en prends à témoin votre présence ici. Que venez-vous faire à Paris, dans cette capitale qui a pour symbole le vaisseau de haut bord des commerçants de Samos, avec la fière devise : *Fluctuat nec mergitur?* Que venez-vous faire dans ces murs, à cette Sorbonne où vous vous retrouverez plus nombreux dans un an? Je puis vous le dire : Paris est la tête de la France, et vous apportez ici la couronne patriotique tressée par vous dans le silence et l'étude, parce que c'est au front que se posent les diadèmes. »

Le samedi 15 avril, a eu lieu, dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, sous la présidence de M. Jules Ferry, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, la clôture solennelle des réunions des Sociétés Savantes et des Sociétés des Beaux-Arts.

M. le ministre est arrivé à deux heures, accompagné de M. Duvaux, sous-secrétaire d'État, et de MM. Morel, chef du cabinet, et Charmes, directeur du secrétariat. Il a été reçu par M. Gréard, vice-recteur de l'Académie de Paris, par les hauts fonctionnaires de l'Université et par les membres du Comité des travaux historiques et scientifiques et les délégués des Sociétés Savantes.

M. Jules Ferry a pris place sur l'estrade, ayant à sa droite M. le sous-secrétaire d'État, à sa gauche M. Léon Renier, président honoraire du Comité. M. le vice-recteur occupait sa place ordi-

naire en face du ministre. Autour du ministre, et sur les premiers rangs de l'amphithéâtre, se trouvaient MM. Milne-Edwards et Léopold Delisle, présidents des sections des sciences et d'histoire du Comité; MM. Henri Martin, sénateur; Étienne Arago, directeur du Musée du Luxembourg; MM. Paul Mantz, directeur général des Beaux-Arts; Zevort, directeur de l'enseignement secondaire, et Langlois de Neuville, directeur de la comptabilité générale de l'Instruction publique et des Beaux-Arts; MM. Alfred Maury, Chabouillet, Ramé, Hébert, Faye, Charles Robert, Du Sommerard, Levasseur, Alexandre Bertrand, Paul Meyer, Héron de Villefosse, Marty-Laveaux, Hamy, membres du Comité des travaux historiques et scientifiques; Anatole de Barthélemy et Charles Richet, secrétaires du Comité; Tranchant, Caillemer, etc., délégués des Sociétés savantes; MM. Manuel, Lévy, Vapereau, Jacoulet, Pécaut, etc., inspecteurs généraux de l'Instruction publique.

L'excellente musique de la garde républicaine prêtait son concours à la cérémonie.

Le ministre a prononcé le discours suivant :

« Messieurs,

« Soit que les changements introduits l'année dernière dans le fonctionnement des Sociétés savantes, lors de leur fête annuelle, n'aient pas été très-bien compris, soit qu'ils n'aient pas été assez complets, je dois constater qu'il s'est élevé entre l'Administration et les Sociétés réunies à Paris, ce que l'on pourrait appeler un léger malentendu. Je voudrais tout d'abord en avoir raison, en vous disant avec plus de précision pourquoi nous nous efforçons de transformer en congrès la réunion des Sociétés Savantes, et par quels moyens nous espérons y arriver.

« Pourquoi un congrès? Cela n'est pas seulement, Messieurs, pour donner à vos réunions l'animation de débats contradictoires; c'est afin d'établir, parmi tant d'efforts patients, heureux, disséminés sur toute la surface du territoire, un peu d'ensemble, un peu de cette centralisation dans laquelle le pouvoir central n'entre pour rien, la centralisation des efforts et des travaux sur des ques-

tions déterminées par vous, et par les méthodes qui vous sont familières; la bonne, la vraie, la féconde centralisation!

« Ce qui caractérise un congrès, ce qui le différencie d'une réunion, ce n'est pas seulement la suppression de cette distribution de prix que j'ai abolie, l'année dernière, sur l'avis conforme du Comité des travaux historiques, estimant qu'il n'y a pas ici d'écoliers, qu'il n'y a pas à distribuer des prix, qu'il n'y a qu'une distribution d'idées et de lumières. (*Très-bien! très-bien!*)

« Un congrès, c'est essentiellement un ordre du jour; et de cet ordre du jour fixé d'avance, vous voyez tout de suite le profit et les effets, et comme l'ordre s'établit parmi tant d'efforts dispersés, et comme il est utile de concentrer sur certains points, sur certaines lacunes des sciences que vous cultivez, toutes vos forces, pour l'année qui vient.

« C'est à cela que le programme est bon, et le programme est la raison d'être du congrès.

« Il est venu jusqu'à moi deux objections : c'est, d'abord, que les sections réunies en congrès, dans le but que je viens de dire, manqueraient d'une certaine autonomie, d'un certain complément de liberté; c'est ensuite qu'elles ne seraient pas assez nombreuses, qu'il en manque une, celle des sciences sociales, qu'on appelait, et qu'on appelle encore les sciences morales et politiques.

« Je suis, Messieurs, entièrement disposé à donner satisfaction à ce double vœu. On désire une liberté complète, une autonomie véritable des sections, on l'aura; désormais, les sections nommeront non-seulement leurs assesseurs, ce qu'elles font aujourd'hui, mais leur président. (*Applaudissements.*)

« On désire que le choix des questions ne paraisse pas livré directement ou indirectement à l'autorité centrale, au Comité des travaux historiques. Eh bien, Messieurs, nous allons convenir que, par exemple, dans le mois qui suivra cette assemblée, chacune des Sociétés savantes réunie, et délibérant à cet effet, enverra au Comité des travaux historiques, à la grande section centrale des Sociétés Savantes, la liste des questions sur lesquelles elle croit convenable d'appeler l'attention des savants français, sous cette seule réserve que le Comité des travaux historiques, — qui est aussi une Société savante, — pourra y ajouter les siennes, et établir entre les questions proposées un classement qui, venant de savants d'une pareille

autorité, ne peut porter ombrage à personne. (*Approbation.*)

« Il n'y a pas assez de sections, il en faut une de plus, j'en conviens, et je réalise un de mes vœux secrets les plus chers en établissant, dès à présent, pour le prochain congrès une section des sciences morales et politiques. Il serait vraiment surprenant, et peu respectueux pour la science, que les sciences sociales qui s'incorporent de plus en plus les méthodes exactes et expérimentales des autres sciences, fussent seules tenues à l'écart de ce congrès scientifique. Il ne le faut plus, Messieurs; elles auront une section, elles poseront des questions, et délibéreront sur le même pied que toutes les autres. (*Très-bien! très-bien!*)

« Croyez, Messieurs, que le rôle de l'administration centrale, son ambition la plus chère est uniquement de se mettre au service des savants et de la science; que, pas plus que M. Guizot, qui en 1834 organisait la correspondance entre le Comité des travaux historiques et les Sociétés des départements, nous ne nourrissons l'idée d'établir ici « aucune centralisation d'affaires et de pouvoir » (ce sont les expressions mêmes dont il se sert); que nous n'entendons donner aux Sociétés Savantes aucune direction officielle, que tout ce qui pourrait ressembler à une science officielle est absolument éloigné de notre esprit, comme il l'était de celui de nos illustres devanciers. (*Applaudissements.*)

« Tel est le rôle du gouvernement vis-à-vis des corps savants, tel est son métier, son noble métier : c'est de leur donner les moyens d'information qui leur manquent, de leur procurer l'organisation qui leur fait défaut, c'est de briser les cloisons qui les séparent les uns des autres. Ainsi, nous avons établi, dans les conditions où l'Administration peut seule le faire, ce répertoire des travaux historiques et scientifiques qui vous a été distribué, qui n'a pas la prétention de faire concurrence aux grands recueils d'histoire et de philologie qui sont l'honneur de notre pays, mais qui est fait pour les humbles, pour les Sociétés pauvres, pour celles qui n'ont pas les moyens de s'abonner aux grands recueils. Ce répertoire est un bienfait, et c'est une des choses que nous sommes seuls en mesure d'organiser, au grand profit des savants et de la science.

« Il est un autre objet que nous poursuivons, et pour lequel nous avons demandé aux Chambres un crédit qu'elles ne nous

refuseront certainement pas : c'est le catalogue de tous les manuscrits enfouis dans les bibliothèques de France. C'est un grand et très-ancien *desideratum* de la science française. Là encore l'État est dans son rôle, car ce catalogue, lui seul peut le faire; lui seul peut mettre à la portée du plus pauvre, du plus humble des chercheurs, l'inventaire de tous les manuscrits des bibliothèques de France.

« Il est, dans le budget que j'ai présenté au Parlement, deux autres crédits sur lesquels j'appelle votre attention : l'un est relatif au développement des échanges internationaux; l'autre, aux souscriptions scientifiques et littéraires. Les uns et les autres se raccordent par un intime lien, puisque les souscriptions alimentent le fonds des échanges internationaux.

« Il y a deux sortes d'échanges : d'abord les échanges des documents administratifs et législatifs. Ces échanges sont organisés officiellement entre tous les États de l'Europe; ils constituent assurément une mine bien féconde d'informations, une source de renseignements et de documents qui, dans quelques années, présentera un intérêt incomparable.

« Mais ce n'est pas précisément ce qu'il faut au monde savant. A côté de ces échanges, et à l'aide du même mécanisme administratif, nous avons institué des échanges avec les grandes bibliothèques, avec les grandes Universités, avec les grands corps savants de l'étranger.

« Par ce moyen, nous avons pu faire ce que, à l'Administration centrale, nous appelons un certain nombre de bonnes affaires.

« En concédant, de notre part, des volumes dont nous pouvions facilement nous défaire, nous avons, par exemple, réalisé avec toutes les Académies, toutes les Universités, toutes les grandes Sociétés scientifiques, toutes les Bibliothèques de l'Espagne, un échange qui a fait passer dans nos mains plus de 10,000 volumes représentant 25 collections des plus précieuses. J'en citerai quelques-unes pour en montrer aux savants qui m'écoutent toute la valeur.

« Nous avons pu, par ce moyen, faire venir en France pour en doter d'abord la Bibliothèque nationale, en même temps que l'École des Chartes, et après elles toutes les bibliothèques du midi de la France et celles des provinces du Nord et de l'Est qui ont été

autrefois sous la domination espagnole, — les Flandres, l'Artois, la Franche-Comté, — des collections dont voici les titres :

« *Bibliotheca hispana* de Nicolas Antonio; *Cortès de Léon et Castille*, *Mémoires de l'Académie royale d'histoire d'Espagne; Tables Alphonsines ; Histoire des Indes* d'Oviedo, etc., etc.

« Désormais, les bibliothèques des pays intéressés et ceux dont l'histoire se rattache à la domination espagnole, seront en possession de trésors d'informations qui, sans ce procédé ingénieux, ne seraient à coup sûr de longtemps venus dans leurs mains. (*Applaudissements.*)

« C'est dans la même pensée que la Bibliothèque nationale, à l'heure présente, fait copier avec une activité ardente et fructueuse les milliers de dépêches qui ont quitté la France, il y a un siècle, pour aller prendre leur place dans les recueils de l'Académie de Saint-Pétersbourg.

« Ces documents si curieux, sans lesquels l'histoire des seizième et dix-septième siècles sera toujours mal comprise, on les copie, je le répète, on les transcrit, et dans peu de mois ils seront à la disposition de tous les savants à la Bibliothèque nationale. (*Vive approbation.*)

« Aux efforts de l'Administration s'unissent les efforts des savants et leurs heureuses trouvailles. Je vais commettre peut-être une indiscrétion, mais j'y suis autorisé. Un savant professeur de l'École des Chartes, M. Paul Meyer, vient de découvrir à la bibliothèque de Cheltenham, en Angleterre, le manuscrit d'un poëme de la fin du douzième et du commencement du treizième siècle, que les savants, les connaisseurs, n'hésitent pas à mettre à peu de chose près au niveau de la *Chanson de Roland* : c'est l'histoire intime et poétique d'un personnage militaire et diplomatique de la fin du douzième siècle, qui partageait ses services et ses loisirs entre la France et l'Angleterre; on l'appelait Guillaume Le Maréchal.

« On doit à M. Paul Meyer cette découverte, dont le monde savant attend les révélations les plus saisissantes, quelque chose de comparable, je le répète, aux inestimables trésors de la *Chanson de Roland.*

« Messieurs, c'est un des caractères de la science de ce temps-ci, à tous les degrés et dans tous les ordres, que cette soif de la recherche, que cet amour des documents précis, que cette passion

de l'analyse scientifique et rigoureuse. C'est le plus beau titre ou la plus grande force de la science contemporaine.

« Faut-il s'en inquiéter? Faut-il insister sur la comparaison qui s'établira naturellement entre cette tendance scientifique, rigoureuse, méthodique, de la seconde moitié du siècle, et les grandes visées généralisatrices de la première?

« Faut-il s'inquiéter? Je ne le crois pas, Messieurs; je ne crois pas que le dix-neuvième siècle, en devenant, à mesure qu'il vieillit, de plus en plus rigoureux, chercheur et méthodique, renonce à conclure à son tour et à généraliser, et qu'on puisse déduire de cette tendance la preuve d'un amoindrissement de notre idéal. Non, Messieurs; parce qu'on ajourne la synthèse, cela ne veut pas dire qu'on ne la cherche pas; cela veut dire seulement qu'on met le but plus haut et plus loin. (*Applaudissements.*) Ne pas se hâter de conclure, n'est-ce pas être, en vérité, plus ambitieux d'idéal que de conclure sans preuve et sans enquête? (*Approbation.*)

« Je crois donc que cette voie de recherche, de travail patient, d'exploration studieuse, minutieuse parfois, que cette adaptation d'un microscope intellectuel, en quelque sorte, aux mystères de la philologie, de la linguistique, de l'archéologie, de l'histoire, est un bon mouvement qu'il faut encourager; je n'y aperçois qu'un péril, c'est l'esprit de système et d'exclusion. La seule chose à craindre, c'est que la science ne se cantonne; c'est qu'il ne s'y forme de petites églises; c'est que dans cette société française qui, il y a cent ans, ignorait et reniait le Moyen Age, il ne se crée aujourd'hui de petites chapelles ayant l'idolâtrie du Moyen Age.

« Messieurs, il ne faut, vis-à-vis du Moyen Age, ni vis-à-vis d'aucune époque de l'histoire, ni reniement, ni idolâtrie! (*Approbation.*) L'histoire est une, et le premier devoir d'un chercheur, c'est d'être un esprit libre, c'est de voir de haut, c'est de poursuivre avant tout la loi des choses : ceux-là sont de petits esprits, qui cherchent dans les travaux de la science la satisfaction des polémiques et des passions passagères du temps présent. (*Assentiment.*)

« Messieurs, on peut aimer le Moyen Age, et on peut en même temps aimer et vénérer la Révolution française! (*Vifs applaudissements.*)

« Qui l'a mieux prouvé que l'école historique française? Qui l'a mieux prouvé, pour ne parler que de ceux qui sont morts, que

notre grand Michelet, et, après lui, celui qui, sans l'égaler par le génie, le dépassait par la précision, celui qui laisse à votre tête, Messieurs, une si grande place, et si vide, que personne ne comblera, celui dont vous avez le nom sur les lèvres et le deuil dans le cœur : M. Jules Quicherat! (*Vives marques d'adhésion.*)

« En présence de cette savante assemblée, où il compte tant d'élèves, tant d'admirateurs, tant d'amis, vous me permettrez d'évoquer, pour lui adresser un dernier adieu, la noble et fière image de ce grand savant, de ce grand patriote, de ce vrai philosophe, de ce parfait républicain. (*Vifs applaudissements.*)

« Telles sont en effet les faces diverses de ce noble caractère, et l'on peut dire qu'il eut, à un degré éminent, les vertus propres à chacune d'elles :

« Éminent dans la science, où nul n'apporta plus de méthode, plus de rigueur, plus de précision ;

« Éminent par le patriotisme, car la flamme de cette vie savante et laborieuse, de cette existence d'un moderne Bénédictin, c'était l'amour de la patrie française, de cette patrie qu'il avait entrevue dès la fin du Moyen Age dans la figure héroïque et touchante de cette vierge d'Orléans à laquelle il a élevé, par la force de son érudition et l'accumulation de ses travaux, un monument indestructible (*applaudissements prolongés*) ;

« Éminent par les vertus du philosophe, car la première vertu du philosophe, c'est d'avoir l'esprit libre et de juger avec un parfait équilibre les efforts du présent et les efforts du passé ;

« Éminent par les vertus républicaines enfin, car nul assurément n'a porté plus loin que lui le désintéressement d'une vie laborieuse, et l'admirable austérité d'une existence solitaire. (*Approbation.*)

« Messieurs, pour bien aimer la patrie, il faut la bien connaître. La piété envers la patrie n'est pas faite seulement de sentiment et de tendresse, mais aussi de savoir. C'est pourquoi l'enseignement de l'histoire est appelé, dans notre pays, à un grand rôle éducateur, où vous pouvez beaucoup, ce me semble, pour réaliser cette espérance.

« Assurément, le patriotisme anime aussi les peuples jeunes, mais il semble qu'on aime mieux un vieux pays. C'est comme un vieux père... On l'aime, ce vieux pays, pour sa gloire passée, pour

les grands services qu'il a rendus à la civilisation et à l'humanité, pour les malheurs qu'il a subis! (*Mouvement.*)

« Et plus on le connaît, plus on l'aime. Le véritable sens et la véritable formule de l'histoire de France, celle que nous tenons de nos maîtres et que chaque jour vos travaux vérifient, — l'unité de l'histoire de France, — c'est l'unité de la France elle-même.

« Quel plus grand sujet d'orgueil et d'amour pour les générations actuelles que de la parcourir, cette antique histoire, depuis le moment où cette grande et noble personnalité qu'on appelle la France se lève sur le monde après la chute de l'empire romain, se mêle activement, passionnément, à toutes les grandes choses qui se font en Europe, travaille, dans l'ordre militaire, industriel, scientifique, artistique, à l'œuvre de la civilisation occidentale, qu'elle mène de front avec l'œuvre de l'unité française!

« Dans ces spectacles bien compris, convenablement traduits, il y aurait, ce me semble, pour les jeunes esprits une source d'éducation nationale qui n'a pas été suffisamment mise en œuvre.

« Je n'aime pas qu'on dise aux enfants : Il n'y a que l'histoire contemporaine. Ah! sans doute, ce fut une bonne idée et un sérieux progrès que d'introduire l'histoire contemporaine dans les programmes de notre enseignement élémentaire. Assurément, il était d'une pédanterie tout à fait insupportable que de jeunes enfants sortant de l'école, même du collège, bégayassent à peu près les noms des rois de la première et de la seconde race, et ne sussent rien de ce grand mouvement de la fin du dernier siècle, qui est vraiment la chair de notre chair et les os de nos os! (*Applaudissements.*)

« Un tel état de choses était mauvais ; on y a porté remède. Mais défions-nous d'un excès contraire; ne croyons pas qu'il soit bon de dire à la jeunesse : Par delà cette date éclatante et rénovatrice, il n'y a rien, — rien que des tristesses, rien que des misères, rien que des hontes! (*Très-bien! très-bien!*)

« Cela n'est pas vrai, d'abord, et ensuite, cela n'est pas sain pour la jeunesse. Non, cela même n'est pas bon pour la Révolution française, qu'on se flatte peut-être d'exalter par ce zèle imprudent. Je trouve, quant à moi, que la Révolution française a tout à gagner si on la présente aux jeunes générations non comme une surprise, mais comme un dénoûment... (*applaudissements*), non comme

un coup de force et une œuvre de violence, mais pour ce qu'elle est en effet, le plus grand triomphe de la force morale que l'histoire ait jamais connu, sur toutes les forces matérielles de la société officielle et organisée. (*Applaudissements.*)

« Messieurs, il y a une grande utilité pédagogique à tirer de l'enseignement de l'histoire. Cet enseignement n'est pas fait, car nous ne pouvons pas prendre au sérieux les résultats d'un enseignement qui se traduit par un certain nombre de dates, un certain nombre de noms entassés dans l'esprit avec assez d'ordre jusqu'à l'âge de quinze ans, qui se mêlent et se confondent vers la vingtième année, et qui, un peu plus tard, disparaissent sans laisser de vestige. Ce n'est pas là l'office éducateur que l'on peut attendre de l'histoire.

« Nos voisins, sur ce point, nous donnent de grands exemples. Vous avez lu ou vous lirez les pages admirables que M. Bréal a consacrées, dans son dernier livre sur les excursions pédagogiques, à l'enseignement historique, civique et national en Allemagne. Vous y verrez des pédagogues qui sont avant tout des patriotes, des patriotes qui ont commencé par être des pédagogues; vous y verrez comment tout est tourné vers la même fin, jusqu'aux origines les plus obscures de l'histoire germanique, jusqu'aux légendes mêmes, qui font en quelque sorte partie intégrante de l'esprit public et de l'éducation nationale.

« Messieurs, en aucune matière je ne suis partisan des imitations serviles; mais voici ce que j'attends, voici ce que j'espère de vous, à raison de ce grand travail sur les origines françaises auquel vous vous êtes tous livrés, et qui fait l'honneur de notre école historique.

« Oui, de cette exploration des origines, de cet approfondissement de l'histoire jusque dans ses menus détails, de cette connaissance infinie — et qui ressemble presque à une réalité retrouvée — des mœurs, des usages, de la façon d'être, de la façon de sentir, de la façon d'agir des temps les plus reculés de notre histoire de France, il y a quelque chose à tirer pour l'éducation de la jeunesse française.

« Pour serrer d'un peu plus près cette question pédagogique, que je m'excuse de présenter devant vous, — mais je ne la crois pas étrangère au but de vos travaux, et je pense qu'elle sera bien

comprise de beaucoup d'entre vous, — nous pouvons prendre exemple de ce qui s'est fait pour l'étude de la géographie.

« L'enseignement de la géographie, c'est le grand progrès des dix dernières années; il est merveilleux, il est incontesté, il frappe tous ceux qui pénètrent dans la moindre école de nos villages.

« Comment est-on arrivé à former ces jeunes générations de géographes? Par un moyen bien simple, Messieurs : en appliquant à la géographie la méthode familière, intuitive, expérimentale, qui est le fond de nos procédés pédagogiques modernes; en mettant la géographie tout près de l'enfant. Quand l'enfant a pu tracer sur un tableau noir les montagnes qu'il voit de son horizon, la rivière qui traverse le village, le clocher, puis la ville voisine, les limites du canton, on le voit s'élever sans peine, et même avec un empressement et un plaisir que tous les maîtres constatent, de la géographie du canton à la géographie de la province, de la géographie de la province à la géographie de la France, de la géographie de la France à la géographie de l'Europe.

« Pourquoi ne pas appliquer à l'éducation historique de nos jeunes générations des procédés analogues? Je vois ici bien des hommes, bien des savants, bien des érudits, exclusivement occupés de reconstituer les annales de nos diverses provinces. Messieurs des Sociétés Savantes, ne nous ferez-vous pas un jour, non pas pour nos élèves, mais pour les maîtres qui les instruisent, pour nos instituteurs, le livre des provinces, l'histoire de chaque province mise à la portée de l'instituteur, qui saura lui-même la mettre à la portée des enfants?

« Et alors vous verrez l'âme de l'enfant passer sans effort de la connaissance de la petite patrie à la connaissance et à l'amour de la grande. (*Vive approbation.*)

« J'ose lancer ici cette idée, Messieurs, avec l'espérance qu'elle portera quelque fruit. Ce livre serait difficile à faire, bien que tous les éléments en aient été recueillis par vous; ce serait un livre élémentaire, mais un livre grand par les conséquences, car il contribuerait pour une large part à faire entrer dans l'âme de l'enfant cet idéal qu'il faut absolument y faire pénétrer dans toute sa grandeur et dans toute sa splendeur, l'idéal de la patrie française. (*Applaudissements.*)

« Messieurs, s'il faut en croire des propos malveillants qu'on

n'épargne en aucun temps au ministère de l'Instruction publique, mais qui tirent en ce moment-ci une particulière recrudescence de la promulgation d'une loi nouvelle, ce ministère aurait prémédité contre la jeunesse française un double complot : chasser la vieille France de sa mémoire, et chasser Dieu de son âme! Nous serions ainsi tout à la fois les iconoclastes du passé et les bourreaux de l'idéal!

« Quant à la première accusation, Messieurs, je vous en fais juges; la trouvez-vous sérieuse? Avons-nous figures de gens qui se disposent à brûler les parchemins de la vieille nation française? (*Mouvement.*)

« L'autre accusation n'est pas plus méritée. Et puisque j'ai l'occasion de parler devant ce grand et libre auditoire, je veux y renouveler en terminant une protestation que j'ai toujours faite, toutes les fois que j'ai pris la parole sur cette grave matière; protestation qui n'est pas la mienne, — on a eu raison de dire que la protestation et la parole d'un ministre sont choses fragiles et passagères, — mais qui est la protestation même du grand corps à la tête duquel j'ai l'honneur de marcher depuis trois ans. (*Applaudissements.*)

« Non, Messieurs, l'Université de France, qui a la charge et la responsabilité de l'application de la loi nouvelle, l'Université ne contient nullement en elle ces éléments de fanatisme à rebours, d'intolérance retournée, cet esprit sectaire d'une nouvelle espèce qui, selon la formule en cours, aurait déclaré la guerre à Dieu! (*Vive approbation.*)

« Cet athéisme violent et provocant, s'il existe quelque part, ce n'est ni dans nos programmes, ni dans nos écoles, ni dans nos tendances. (*Très-bien! très-bien!*)

« L'Université est ouverte à toutes les philosophies, mais elle est fermée à tous les fanatismes. (*Applaudissements répétés.*)

« Elle se compose de libres esprits, de tempéraments divers et d'audaces inégales, mais qui, tous, tiennent pour surannées et rétrogrades ces méthodes exhumées du temps passé, qui voient marcher vers l'avenir et qui ne sont qu'un retour en arrière. (*Nouvelle approbation.*)

« Les vrais savants ne pensent pas ainsi; les esprits vraiment libres ont une autre conduite. Leur éducation libérale leur a appris ce que l'esprit d'intolérance et de secte, de quelque côté qu'il

ienne, n'apprend pas — une grande chose, Messieurs, qui doit rassurer tout le monde : le respect de toutes les opinions, la tolérance pour les idées, le respect de toutes les consciences, et surtout de la conscience de l'enfant, la plus fragile et la plus vénérable de toutes les consciences! » (*Salves d'applaudissements et bravos prolongés.*)

A l'occasion de la sixième session, deux récompenses ont été décernées à des membres des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Officier de l'instruction publique.

M. Marionneau, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Officier d'académie.

M. Jacquot, membre du Comité correspondant de la Société des artistes musiciens, à Nancy [1].

[1] On trouvera à la fin du volume la liste générale des récompenses accordée depuis la création du Comité.

MÉMOIRES

LUS EN SÉANCES PUBLIQUES

I

L'ÉGLISE DES JÉSUITES A CAMBRAI

1692.

Les Jésuites, appelés par l'archevêque Maximilien de Berghes pour enseigner la jeunesse, étaient venus une première fois à Cambrai en 1562. Ils le quittaient en 1580, sur l'ordre et devant les menaces de persécution du gouverneur de la ville pour les confédérés, le baron d'Inchy. Puis ils rentraient dans la cité archiépiscopale, lors de la remise du Cambrésis sous la domination espagnole par le comte de Fuentès, en 1595, et y retrouvaient leurs biens, leurs classes et l'église qu'ils avaient élevée en 1573 avec les libéralités d'Antoine Carré, l'un des chanoines de la métropole.

La prospérité de leur maison s'étant développée rapidement, les Pères trouvèrent bientôt cette église trop petite et résolurent d'en faire construire une plus vaste.

Ils s'adressèrent à l'archevêque Vanderburch, leur protecteur ; grâce à diverses sommes qu'il leur donna ou leur légua, ils édifièrent un nouveau temple, qui ne fut terminé qu'en 1692, après la mort du prélat, et qui subsiste encore.

Vendue à la Révolution, comme bien national, cette église, après avoir servi de prison au tribunal révolutionnaire siégeant dans les locaux adjacents, fut plus tard affectée à l'usage de magasin à la paille et au fourrage quand elle devint propriété du maître de la poste aux chevaux. C'est ce qui assura la conservation intérieure de ce monument jusqu'à l'époque où l'évêque Belmas se rendit acquéreur de la propriété tout entière, en 1836, pour en faire le grand séminaire actuel du diocèse.

L'édifice appartient à ce style caractérisé par d'immenses volutes

s'enroulant aux angles des pignons et que l'on a souvent appelé dans le Nord « style des Jésuites », mais dont on trouve déjà l'idée mère avant la fondation de cet ordre [1].

Le grès à la base, la pierre à la façade, aux corniches, aux voussures et aux angles des fenêtres et des contre-forts des murs latéraux, la brique partout ailleurs, sont les matériaux mis en œuvre.

La façade, large de 22 mètres, est divisée en trois parties par quatre pilastres composites, fortifiés de quatre bagues épaisses équidistantes. Ils s'élèvent sur un soubassement à hauteur d'un perron central et correspondent à la disposition intérieure du monument. Ils soutiennent un entablement avec rinceaux et figures d'anges, qui n'existe pas au centre, et sous lequel, à droite et à gauche, s'ouvre une fenêtre en arc de cercle avec clef saillante et chambranle à crossettes. Au-dessous un carré quatrilobé forme cartouche. Il est décoré au milieu d'une grosse tête de séraphin enfermée dans un autre carré plus petit, à diagonale verticale, et cantonné aux angles du premier cadre d'une grande fleur de lis avec rosace au point central de chaque lobe.

Le portail précédé du perron elliptique est tout en pierre bleue, en plein cintre, avec petites têtes ailées dans les tympans. Ses deux colonnes ioniques à fût renflé quadruplement annelé, et dont le chapiteau porte des guirlandes suspendues aux volutes, soutiennent un entablement à frise convexe.

Au milieu de cet entablement, sur une table rectangulaire saillante, on lisait autrefois un chronogramme rappelant la date de la construction de l'édifice et le nom de celui qui en avait fait les frais [2].

Au-dessus, interrompant la ligne sinusoïde d'un fronton dont les deux sections se recourbent en spirale à l'intérieur, sont les armes du généreux donateur entre deux pots à feu [3].

[1] Voir à ce sujet une savante dissertation de M. le chanoine Dehaisnes, archiviste du Nord, lue aux réunions de la Sorbonne en avril 1878, et intitulée : *L'Espagne a-t-elle exercé une influence artistique dans les Pays-Bas?* Voir de même l'ouvrage de M. A. de Cardevacque : *les Places d'Arras*, pages 141 à 146.

[2] Ce chronogramme était ainsi conçu :

RegInæ angeLorUM eXtrUXIt VanDerbUrCh.

[3] Sur un manteau soutenu à gauche par la crosse épiscopale, à droite par l'épée

Une baie semblable aux fenêtres latérales domine le motif héraldique et interrompt le grand entablement des pilastres. Ceux-ci, aux angles de la façade, sont amortis aussi par des pots à feu élevés sur des piédestaux. Les deux autres pilastres sont surmontés de piles plus petites, coupées de trois ressauts. Elles aboutissent à une mince corniche à modillons et supportent également deux nouveaux pots à feu.

Entre ces piles, et posant sur le cintre de la baie médiane où se lit le monogramme de la divine Mère, s'élève un grand bas-relief (complètement refait) : l'Assomption de la Vierge, portée et couronnée par des anges au milieu d'une gloire.

De chaque côté les volutes typiques du pignon s'épanouissent au milieu de palmes, de branches d'olivier au-dessus de l'entablement composite, et s'enroulent par leur extrémité supérieure à la corniche modillonnée.

Plus haut, au milieu, le monogramme du Christ, entouré d'une couronne circulaire radiée. Enfin, terminant le tout, un petit fronton cintré que surmonte — sorte de pieuse allégorie — la croix triomphale marquant le sommet.

Cet ensemble décoratif satisfait l'œil, qui se repose sans fatigue sur cette ornementation sagement équilibrée.

On entre dans l'église sous une tribune formant parvis, à laquelle conduit un escalier en vis. Elle est construite en marbres de couleur, occupe la largeur de la grande nef et supporte actuellement un petit buffet d'orgue derrière lequel se trouve la fenêtre centrale de la façade.

Cette tribune à plan circulaire saillant à l'intérieur compte trois arcades, et aux extrémités deux demi-arcades à cintre surbaissé dont la clef, pour les dernières, se lie au mur de face. Quatre colonnes doriques, renflées, en marbre rouge, avec chapiteau et base de marbre gris et socle cubique rouge à plinthe noire, reçoivent les retombées des arcs. Ces colonnes (architravées)

de duc (Cambrai avait été érigé en duche en 1510 par l'empereur Maximilien Ier en faveur de l'évêque Jacquet de Croy), et sommé du chapeau à quatre rangs de houppe, se dresse, encadré de spires feuillues, l'écu ovale en marbre blanc, timbré d'une couronne ducale surmontée de la croix. Il porte : *d'hermine à 3 étrilles de gueules posées 2 et 1, au chef d'or chargé d'une aigle éployée de sable ayant sur la poitrine un lambel de gueules à trois pendants.*

sont surmontées d'une sorte de console à quatre pans, composée d'un tore, d'un listel et d'un grand congé en marbre noir, où se joignent les archivoltes rouges à tympan blanc sur fond noir, et clef de même couleur.

Au-dessus, les panneaux pleins de la tribune, blancs, encadrés de rouge, règnent entre des corniches grises d'un profil très-aigu à la partie supérieure. Ces panneaux sont marqués, à l'aplomb des colonnes, par de petits pilastres à fort relief, de mêmes teintes, élevés sur des triglyphes rouges, évasés par le haut, avec godrons et gouttes.

Le vaisseau comporte une nef centrale et deux bas côtés avec absides terminales circulaires, à voûte en fuseau sphérique. Il mesure, dans œuvre, de l'entrée au fond du chœur : 42 mètres ; au fond des chapelles des bas côtés : 36 mètres 50 centimètres ; et jusqu'au mur de la dernière travée : 33 mètres 50 centimètres.

La largeur totale est de 19 mètres ; la grande nef en prend 9 ; les collatérales, 5 chacune. L'axe du monument court du levant au couchant et fait avec la direction nord un angle occidental de 53 centimètres.

Cette église a six travées éclairées de chaque côté par une fenêtre semblable en tout aux baies déjà décrites. Ces travées sont marquées par des colonnes composites de pierre bleue, avec base attique et socle octogone circonscrit. Contre les murs de front et de fond, deux demi-colonnes de même nature complètent le système des supports. Aux colonnes isolées correspondent des pilastres en nombre égal, engagés aux trois quarts dans les murs latéraux. Colonnes et pilastres sont surmontés d'une espèce de petit entablement analogue à ceux de la tribune, mais plus mouluré, composé d'une corniche avec large plate-bande en frise. Il reçoit les arcs doubleaux des nefs et, longitudinalement, dans la nef centrale, les pleins cintres des travées. L'archivolte simple de ces cintres est interrompue par huit claveaux lisses, quatre de chaque côté d'une clef plus large, décorée d'un mascaron grimaçant, semi-humain, semi-végétal. Les claveaux de la naissance des arcs jumeaux se rejoignent deux à deux par une plate-bande transversale. Le nu vertical compris entre l'extrados du cintre et le sommet de l'arc de la voûte en berceau est, au-dessus des travées, richement orné.

Chaque clef supporte une console accompagnée d'attributs diversifiés, en rapport avec la figure qui les surmonte. Celle-ci se détache dans un entourage circulaire sensiblement elliptique, dont les détails variés comprennent surtout des rinceaux feuillus, des palmes, des cornes d'abondance contournées en torsade ou creusées de plis profonds, de massives spirales lourdes d'aspect, motifs si multipliés à cette époque qu'ils en constituent presque le type ornemental. Des têtes d'anges ailées, des coquilles naissant de l'inévitable volute, des fleurs, des fruits complètent ce cadre librement taillé par méplats, sans souci du détail et d'une exécution presque sommaire.

Au centre se détache, en haut relief, un personnage un peu plus qu'en buste, d'une facture large, mais de style et qui accuse l'étude.

La première de ces figures que l'on trouve à droite en pénétrant dans l'église, est celle du bienheureux Jacques Ghiasi, missionnaire jésuite, martyrisé au Japon. Il est vêtu d'une tunique à larges plis, serrée à la taille par une corde. Il a les bras liés à la croix, instrument de son supplice — la place a manqué pour les figurer entièrement — deux lances en sautoir, le fer en haut, lui traversent le corps et sortent sur les épaules. La tête se renverse un peu en arrière ; elle exprime, dans le regard levé vers le ciel et dans les traits de la physionomie, la souffrance physique mêlée à l'enthousiasme religieux. Les palmes croisées du martyre servent de couronnement.

Le sujet suivant est disposé de même : le martyr, représenté aussi sur la croix, est le Père Paul Xiki, autre missionnaire également mis à mort au Japon. Le centre des volutes de l'entourage laisse voir une petite tête d'enfant joufflu. Dans le tympan qui vient après, on voit saint Louis de Gonzague, le chef entouré de rayons. Au-dessus du cartouche un séraphin, plus bas une couronne de fleurs.

Puis, c'est saint François-Xavier ; l'apôtre des Indes a la tête ceinte d'un nimbe aussi rayonnant ; au bas, de chaque côté, têtes d'enfants ailées.

Saint Aubert, qui fait suite, est mitré et chapé ; des anges se montrent à la partie supérieure fermée d'une coquille. Une autre petite tête est taillée au bas.

Enfin, à la travée joignant le chœur, entre des enroulements et des cornes d'abondance d'où s'échappent des fruits, la Vierge couverte d'une ample draperie et dont le visage pur de forme reflète une expression de calme extatique.

De l'autre côté de la nef, en regard de la Mère, le Fils, dans un entourage en tout semblable. Jésus retient d'une main les plis de son vêtement.

Ces deux figures sont évidemment d'une symétrie voulue comme sentiment, faire et disposition, et cette observation doit être appliquée encore aux personnages suivants, par rapport à ceux qui se trouvent en regard.

Après l'Homme-Dieu, en revenant à gauche vers l'entrée, on trouve : saint Géry, aussi en mitre et en chape, avec le dragon — sa caractéristique — replié sur la console.

Saint Ignace de Loyola, couvert d'un vêtement orné de riches broderies. Dans le champ, à la gauche du fondateur de l'ordre, le monogramme du Christ, rayonnant, sceau de la Compagnie. Sous la tablette qui porte le buste, le livre ouvert des « constitutions ».

Saint François Borgia, nimbé de rayons, ayant pour attributs la couronne et le chapeau de général de la Société.

L'adolescent saint Stanislas de Koska, également nimbé, s'abrite sous deux branches de lis où se mêlent deux figures d'anges.

Enfin, en pendant au premier sujet décrit et aussi avec palmes et couronne de roses, un nouveau martyr, aussi en croix, Jean Gotto, supplicié au Japon, termine la série des douze motifs décoratifs de la nef.

Entre ces motifs, au droit des colonnes, des consoles rachètent la différence de hauteur entre la voûte des bas côtés dont l'arc doubleau porte directement sur l'appendice supérieur de la colonne et celle de la maîtresse nef dont l'arc correspondant s'appuie sur ces consoles. Elles sont amorties alternativement, sous les moulures de leur table, par une tête d'enfant au-dessus d'une coquille ou deux visages ailés inclinés l'un vers l'autre avec un petit cartouche au-dessous.

Les arcs doubleaux sont partout décorés de caissons carrés ou rectangles, dans lesquels s'épanouissent des feuilles d'acanthe ou autres.

Le chœur est précédé d'un large cintre divisé sur sa profon-

deur en trois rangs de caissons aussi de forme carrée, et où sont des épis, des ceps, des rinceaux et d'autres attributs allégoriques. Ce cintre s'appuie à sa naissance sur deux panneaux rectangles que portent, de chaque côté, deux pilastres couplés composites encore.

Dans le panneau de droite, le pélican symbolique nourrit ses petits de son sang. Il se détache sur un fond de rayons entourés de nuages où se montrent quatre séraphins placés en croix, avec un phylactère au bas.

Le panneau de gauche représente l'Agneau immolé couché sur un plat et entouré comme le pélican.

La voûte du chœur est partagée en cinq segments déterminés par des bandes sculptées d'un motif courant, qui vont aboutir, en se rétrécissant, à l'œil de la calotte ornée d'un Saint-Esprit d'argent, rayonnant d'or. Chaque bande s'appuie à sa base sur une console soutenue par un ange cariatide-terme, avec guirlandes de fleurs en hélice autour de la gaîne. Sauf les deux figures de l'entrée de la voûte qui sont nues, les autres sont vêtues d'une tunique sans manches, et toutes ont leurs longues ailes abaissées.

Entre ces personnages sont ouvertes, de part et d'autre, deux fenêtres dont le cintre perce quadruplement la sphère. Au fond, dans un large cadre ovale de palmes et de lis, ces mots en caractères cunéiformes dorés, gravés sur deux lignes : *Regina angelorum,* avec l'étoile au bas.

Dans le segment au-dessus, les armes de Vanderburch. Le manteau doublé d'hermine est noué dans le haut sous une tête ailée dominée par des branches d'olivier. La draperie est retenue plus bas par deux petits anges nus ; le chapeau, dont les houppes pendent de chaque côté de l'écu, surmonte une couronne ducale. L'écusson elliptique a pour cadre des palmes qui s'évasent en chef, se replient intérieurement en larges volutes et sont accompagnées, en pointe, aussi de deux séraphins.

Les segments latéraux ont tous quatre une décoration uniforme. Au sommet, une tête d'ange, avec rinceaux sinueux, surmonte un cartouche coquille en ellipse, analogue à celui de l'écu, mais plus petit. Les quatre renferment, peints sur fond noir, les quartiers héraldiques du prélat, avec les noms mis au-dessous sur une ban-

derole rouge[1]. Au bas, deux cornes d'abondance renversées répandent des fruits, qui meublent les angles inférieurs des segments, de chaque côté de la clef des fenêtres.

Sous les premières de ces ouvertures sont deux niches sans ornement, à plan rectiligne, creusées au-dessus de deux petites portes basses menant à droite aux caveaux funéraires sous l'église, à gauche à la sacristie. L'autel date de 1836.

Les chapelles latérales ont une ornementation identique avec celle du chœur. Des arcs à rinceaux, portés aussi sur de légères consoles que relie une étroite corniche, divisent la voûte en trois segments. Au milieu, de larges palmes triomphales, croisées au bas sur un séraphin à quatre ailes, se joignent dans le haut à une coquille pour former l'écusson en ove. Latéralement, deux têtes avec ailes accolées sous des enroulements, et au bas deux cornes d'abondance d'où s'échappent des fleurs et des fruits, composent la décoration. Les vides sont partout remplis par d'autres fleurs, des branches d'olivier, des volutes de feuilles contournées[2].

Les ornements sont, comme ceux de la nef et du chœur, exécutés sommairement, avec une grande sobriété de détails, et semblent parfois une simple ébauche un peu lourde.

Deux pilastres soutiennent à l'entrée l'arc plein cintre, décoré de cinq caissons remplis par des corbeilles de fleurs, des rosaces, des fleurons.

La table de ces pilastres est couverte de fines sculptures d'un goût parfait, qui se répètent symétriquement de chaque côté d'une même abside. Quatre médaillons ovales, vides, séparés par des motifs variés appropriés à l'œuvre, divisent cette table. A la cha-

[1] Ces quartiers sont, à gauche :

Schoore : *de sable, au chevron d'argent chargé de trois étoiles à cinq rais de gueules.*

Burch : *d'hermine à trois étrilles de gueules.*

A droite :

Diacetto : *coupé d'argent et de sable, au lion de l'un en l'autre avec lambel de gueules à trois pendants, en chef.*

Binch : *d'or, à l'aigle éployée de sable.*

[2] L'écusson de la chapelle de droite porte en lettres d'or sur fond bleu cette inscription : Vincentio | Congregat. | Missionnis | fundatori. — A gauche, on lit : SS. Deiparae | Cameracensi | patronae | Sacrum.

Ces chapelles étaient anciennement consacrées : la première à saint Ignace, la seconde à saint François-Xavier.

pelle de droite, au sommet du panneau, l'oiseau de paix, une colombe, s'apprête à prendre son vol, serrant un rameau dans ses ongles. Sous le premier médaillon, le divin triangle et deux enfants nus, l'un avec le serpent — la Prudence — l'autre avec l'ancre — l'Espérance. Plus bas, un autre enfant, également nu et assis, a près de lui un livre ouvert. Entre le troisième et le quatrième médaillon, un paon rouant, superbe, emblème de l'immortalité, et dont le corps en plein relief supporte un col et une tête fine et orgueilleuse, complètement détachés du fond. Le bas du pilastre et les écoinçons sont meublés de fleurs et de fruits d'une délicatesse et d'une vérité remarquables.

Dans l'abside de gauche, le tableau de la pile montre à sa partie supérieure un cœur transpercé de deux flèches en sautoir que surmontent deux charmants oiseaux : l'amour divin. — Plus bas, un enfant assis. Entre le second et le troisième écusson, le calice avec l'hostie crucifère rayonnante — la Foi — est accompagné de deux gentilles têtes d'anges qui se regardent avec une expression de tendresse. Sous le troisième médaillon, un aigle éployé, de haut relief, se dresse fièrement, image de l'âme dédaignant, selon l'ancienne iconographie, les choses de la terre. Enfin, à la base, comme au bas côté opposé, des fleurs encore et des fruits, fort habilement traités, complètent l'ensemble ornemental.

Il reste à décrire deux grandes compositions occupant la paroi comprise entre l'archivolte des chapelles et l'arc des voûtes collatérales, et faisant face à l'entrée de l'église.

Ces compositions ont toutes deux pour fond une ample draperie frangée, à larges plis et se développant autour d'un immense ovale bordé d'une épaisse torsade de feuilles de chêne. Ces champs renfermaient à l'origine des peintures de Simon Vouët, qui disparurent à la Révolution, et dont l'une a depuis été retrouvée et replacée [1].

[1] Ces peintures se rapportaient aux saints sous le vocable de qui les chapelles étaient jadis placées.

Voici, d'après l'inventaire dressé le 11 août 1792, par ordre du district de Cambrai, les tableaux provenant des maisons religieuses et autres établissements supprimés :

« ...Saint Xavier, jésuite, reçoit la croix de Dieu le Père, dans les airs; de treize figures plus grandes que nature; manière de Lebrun, par Vouet, de l'Académie française; sur toile ovale. H. 9 p. 3°. L. 7 p.

« Saint Ignace dans une gloire avec des anges, jetant des foudres, terrassant la Calomnie, l'Ambition et l'Idolâtrie; de sept figures; peint dans la manière de

A droite du côté de l'épître, on voit au point culminant de l'ovale l'Église en chape et en étole, la tête ceinte d'une couronne à rayons et tenant de sa dextre le livre ouvert de ses enseignements. Deux petits anges nus l'accompagnent, portant, l'un, à la gauche du spectateur, la tiare papale ; l'autre, à droite, la triple croix. Un visage ailé et mignon marque, un peu plus bas, la naissance du pli de la draperie. Sur l'archivolte, les quatre parties du monde, sur lesquelles l'Église étend sa puissance. L'Europe en manteau royal, avec la couronne fermée fleurdelisée, s'agenouille et dépose les insignes du pouvoir : un diadème et un sceptre, aux pieds de la dominatrice divine, dont elle semble ainsi reconnaître l'autorité. Derrière l'Europe apparaît debout l'Amérique avec sa coiffure, son collier et sa ceinture de plumes, ses seuls vêtements. A gauche, séparée des précédentes figures par un petit vase au-dessus d'une banderole, l'Asie, la tête couverte d'un haut bonnet pointu et revêtue de larges vêtements, s'agenouille aussi devant l'Église. Au second plan, en pendant à l'Amérique, l'Afrique, représentée par une figure nue du type nègre, porte sur l'épaule un carquois plein de flèches, tient un arc de la main droite et lève de même ses regards vers l'Église.

Au-dessus de la chapelle de gauche sont sculptées les vertus théologales. La Foi est dominante, couverte d'une chape ; le nimbe trinitaire avec l'œil mystique surmonte sa tête. Elle tient à droite le calice d'où s'élève l'hostie marquée du sigle sacré, et entoure de son bras gauche la croix, instrument de Rédemption. La Foi est accostée de deux têtes d'anges. Deux autres anges nus soutiennent au-dessous la draperie. Sur le cintre, la Charité assise à droite, vers le chœur, protège deux enfants entièrement nus aussi. Ce groupe est séparé par deux séraphins, de l'Espérance qui tient l'ancre emblématique et se prosterne devant la Foi.

Lebrun, par Vouet, de l'Académie française, sur toile ovale. H. 9 p. 3°. L. 7 p. » (*Les tableaux des ci-devant établissements religieux de Cambrai*, par A. D. 1789-1806.) C'est le dernier de ces tableaux qui a repris son ancienne place. Il a été légué, il y a quelques années, au séminaire, par le chanoine Thenard, qui l'avait acquis à la vente mortuaire d'un peintre cambrésien, Saint-Aubert (Antoine), qui l'avait retrouvé dans un village de l'arrondissement, à Honnecourt, et sauvé d'une perte certaine. (Voir sur cette toile, que nous avions faussement attribuée à l'école italienne, en 1874, notre publication : *Les artistes cambrésiens*, IXe-XIXe *siècle, et l'école de dessin de Cambrai*.)

Diverses parties de ces sculptures sont en ronde bosse et d'une saillie dangereuse pour leur conservation, n'était la hauteur hors d'atteinte où sont les personnages. Tous sont d'une nature très-élancée, d'une sveltesse un peu maigre, un peu sèche même dans certains détails des membres et des extrémités ; ils ont enfin, oserait-on dire — si ce n'était une sorte d'anomalie — comme un vague reflet de la fin de l'art ogival qui n'exclut pas l'élégance. Les draperies sont d'un bon jet, les plis justes et rares, les physionomies d'une distinction qui frappe de même dans les sujets de la grande nef. Mais il y a entre le rendu des premières surtout et le faire des ornements proprement dits une telle différence de facture et d'esprit que l'on se demande si le tout est bien dû au même ciseau.

Cette question se pose aussi pour les pilastres ornés des absides collatérales, dont le décor plus moderne a été de nouveau refait en grande partie [1], postérieurement à la première restauration. Celle-ci, dont les effets subsistent toujours, avait été exécutée lors du retour de l'Église au culte, par le sculpteur Huidier, de Lille, avec sollicitude et un grand respect du style [2].

Ignorât-on, en tout cas, la date de cette construction, les larges volutes plates des renroulements, la rudesse des rinceaux étalant leurs surfaces lisses, ces cornes d'abondance ridées plutôt que plissées, qu'on retrouve fréquemment dans les cadres des gravures de l'époque, suffiraient à bien marquer cette dernière phase de la Renaissance mourante, à laquelle ce genre appartient.

L'ornementation, justement répartie au dedans comme au dehors, satisfait par son caractère d'unité, et l'harmonie de l'ensemble fait de la chapelle des Jésuites de Cambrai un monument digne de remarque.

A quels artistes faut-il en attribuer le mérite ? Sur ce point, l'hypothèse n'est même pas permise. Le mystère dont s'est tou-

[1] Par les soins de M. Henry de Barolle, architecte diocésain.

[2] On peut ajouter, pour compléter les détails précédents, que l'on doit au même artiste les superbes boiseries de chêne qui ferment l'entrée de l'église et entourent l'escalier de la tribune, les portes de la nouvelle sacristie, dans le mur de la dernière travée du côté de l'évangile, et, en regard, le cadre de l'inscription commémorative consacrée au premier supérieur du nouveau séminaire, le chanoine Leleu, mort en 1868. Le tout a été exécuté avec un art aussi savant que gracieux, dans le style du monument et de l'époque.

jours entourée la Compagnie de Jésus, et qui n'est pas l'un de ses moindres caractères, semble s'étendre de plus à tout ce qui appartient à cet ordre religieux ou le touche — ne fût-ce même qu'incidemment. Malgré de nombreuses recherches favorisées par l'obligeance des savants ou des érudits à qui nous nous sommes adressé, il nous a été impossible de découvrir les noms de l'architecte et du ou des sculpteurs à qui l'on doit ce témoignage d'une prospérité à l'heure présente bien déchue.

A. Durieux,
Membre non résidant du comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

II

ALBUM DE LA CATHÉDRALE SAINTE-CÉCILE D'ALBI.

L'église cathédrale d'Albi, dédiée à sainte Cécile, est construite en briques. Commencée dans la seconde moitié du treizième siècle, elle a été terminée au commencement du seizième, mais avec une toiture provisoire, qui n'a été remplacée que de nos jours par une toiture construite de façon à prévenir les détériorations que les infiltrations des eaux pourraient faire subir aux peintures qui décorent l'intérieur de l'édifice. C'est une nef sans bas côtés, entourée de chapelles au-dessus desquelles règnent de spacieuses galeries. Elle a plus de cent mètres de longueur sur trente de largeur, en y comprenant la profondeur des chapelles. La voûte est à une hauteur de trente mètres au-dessus du pavé. Ce n'est qu'au quinzième siècle que cette vaste nef a été divisée en deux parties à peu près égales, par la construction du jubé et du chœur.

Mais, dès les premières années du quatorzième siècle, on s'est préoccupé de la décoration des chapelles de l'abside, car lors de la restauration faite de ces chapelles, il y a quelques années, on a découvert, sous l'enduit, des fresques avec écussons aux armes de

Béraud de Fages, qui a occupé le siége épiscopal de 1314 à 1334. Dans les dernières années du même siècle, Dominique de Florence (1379-1397) faisait construire le portail qui précède le grand escalier par lequel on arrive à la porte principale, et en même temps il faisait peindre, sur la brique même, le *Jugement dernier*, au pied des deux tours qui supportent le clocher. Ce tableau, qui est malheureusement mutilé, a plus de quinze mètres de haut et comprend toute la largeur de l'édifice.

Au siècle suivant, le cardinal Joffredi (1463-1473) fit représenter par la peinture, sur les parois de la chapelle Sainte-Croix, où il avait choisi le lieu de sa sépulture, les principaux faits du règne de Constantin : l'*Apparition de la Croix*, la *Marche contre Maxence*, le *Camp de l'Empereur*, la *Bataille*, l'*Entrée d'Hélène à Jérusalem* et la *Réunion des vieillards* qu'elle interroge pour apprendre en quel lieu elle doit faire rechercher la croix. Ces curieuses peintures, en six grands tableaux, sont bien conservées.

Mais c'est surtout sous Louis d'Amboise Ier (1473-1502), sous son neveu et son successeur Louis d'Amboise II (1502-1510) et sous Charles de Robertet (1510-1515) que la cathédrale d'Albi s'enrichit de cette splendide ornementation en présence de laquelle nous restons émerveillés. Louis Ier fit la dédicace de l'édifice en 1480. Le clocher venait d'être terminé. Alors on construisit le jubé, le chœur, le baldaquin, le portail principal, et l'on couvrit de peintures la voûte et toutes les parois de l'édifice. Tous ces travaux d'art furent exécutés par des artistes que les d'Amboise firent venir d'Italie, et dont les noms sont peut-être aujourd'hui ignorés; c'est pour nous un motif de plus pour signaler ceux qui se trouvent au milieu des décorations, dans différentes parties de l'édifice, savoir : *Ambrosio Lorenzo de Modena, Ve... de Bolonia, Violano Julio italiano, Dio... Antonio de Lodi, Ursilio, Carpo, Purchio, Paulo Julio, Joa Franciscus Donela, pictor italus, de Carpa, fecit anno* 1513. *Lucrezia cantora Bolognesa.* Les armes des trois évêques que nous venons de nommer indiquent les œuvres qui ont été faites sous l'épiscopat de chacun d'eux. Le jubé, le chœur, la baie de la porte principale, le baldaquin, sont des chefs-d'œuvre de sculpture qu'on ne peut se lasser d'admirer. La peinture de la voûte, le plus grand ouvrage à fresque qui ait jamais existé, a été exécutée de 1502 à 1512. C'est un immense tableau, divisé en

compartiments par des nervures dorées et représentant sur fond d'azur les personnages de l'Écriture sainte au milieu de rinceaux d'acanthe entrelaçant des figures symboliques, des emblèmes religieux ou héraldiques et des anges jouant de différents instruments.

Mon intention n'est pas de faire ici la description des richesses de peinture et de sculpture que renferme la cathédrale d'Albi : un volume y suffirait à peine ; mais j'ai reçu mission de la Société que je représente, d'appeler l'attention du gouvernement et des amis des arts sur un travail qui se fait en ce moment et qui a pour but de vulgariser la connaissance de ces œuvres, dont le crayon ne peut reproduire les détails, et qui ne sont connues que des touristes, sans profit pour l'art.

Un artiste-peintre, M. Aillaud, s'est proposé de photographier les peintures et les sculptures de Sainte-Cécile, et d'en rendre les épreuves inaltérables en les reproduisant par la phototypie. Avant lui, d'habiles photographes avaient essayé de photographier les diverses parties de l'édifice intérieur ; mais le demi-jour dans lequel ils opéraient ne leur avait pas permis de réussir. M. Aillaud, par un procédé dont il est l'inventeur, a suppléé à ce manque de lumière, et les épreuves qu'il obtient sont d'une netteté parfaite. J'ai l'honneur, Messieurs, de vous soumettre quelques-unes de ces épreuves : les unes sont de simples photographies, les autres sont des phototypies.

PEINTURE.

1° La première épreuve est un fragment du grand tableau du *Jugement dernier ;* cette peinture, que son antiquité rend si précieuse, est en très-mauvais état. Notre planche qui représente le *Groupe des bienheureux,* offre cependant de curieux sujets d'étude. Au premier plan, on remarque le roi saint Louis, Charlemagne et un évêque, qui pourrait bien être saint Salvi d'Albi.

2° Deux compartiments des peintures de la chapelle Sainte-Croix. Le premier représente *Hélène faisant son entrée à Jérusalem,* le second la représente sur son trône ; on lui présente le vieillard qui lui indiqua le lieu où se trouvait la croix. Les costumes des personnages sont ceux du quinzième siècle.

3° Peinture de la voûte de la chapelle dite des Anges.

SCULPTURE.

4° La *Vierge de l'Annonciation.*

5° La *Vierge tenant l'enfant Jésus.*

6° Vue du jubé, façade extérieure.

7° Vue du jubé, façade de l'intérieur du chœur.

8° *Sainte Cécile,* statue posée sur cette façade.

9° Porte d'entrée du pourtour du chœur.

10° Vue d'un côté du pourtour du chœur.

11° Trois des statues du pourtour du chœur. Le chœur représente, en sculpture, la même symbolique que la voûte en peinture : au pourtour extérieur sont trente-trois statues des personnages de l'ancienne alliance; à l'intérieur sont les apôtres du Christ ou de la nouvelle alliance, tenant chacun un phylactère avec des inscriptions dont l'ensemble forme le *Credo.* Toutes ces statues sont peintes, et M. Aillaud se propose d'en relever les teintes à l'aquarelle.

12° Partie extérieure de l'abside. Photographie.

13° Partie extérieure de l'abside. Phototypie.

14° Porte latérale du chœur, vue de l'intérieur. Ces portes sont au nombre de deux : sur l'une est la statue de l'empereur Constantin; sur l'autre, celle de Charlemagne.

15° Vue de l'intérieur du chœur.

16° *Saint Sébastien,* statue du dix-septième siècle, en bois.

Ces spécimens sont des épreuves d'essai, qui ne peuvent donner qu'une idée imparfaite de celles de l'album, qui seront au nombre de cent environ, avec texte explicatif. C'est pour cette œuvre considérable due à l'initiative d'un seul, et qui est appelée à rendre aux artistes un immense service, que nous venons réclamer les encouragements de l'État et des amis des arts.

Émile Jolibois,
Secrétaire perpétuel de la Société des Arts,
Sciences et Belles-Lettres du Tarn.

III

LE CANON D'AUTEL DE FONTEVRAULT

AU MUSÉE DE NAPLES [1].

Parmi les joyaux exposés au Musée de Naples, dans une grande armoire sculptée qui provient de la sacristie de Sant'Agostino degli Scalzi, un objet sollicite entre tous la curiosité du voyageur français [2]. C'est un canon d'autel, décoré d'émaux et de broderies, sur lequel on reconnaît immédiatement deux ecussons aux armes de Lorraine-Guise, le blason de la maison de Bourbon et le mot *Fontebrault*. Avec ces indices, les origines de l'objet ne sauraient être un instant douteuses : on sait, en effet, que l'abbaye de Fontevrault eut à sa tête des princesses de la maison de Bourbon [3], ce qui veut dire que nombre d'objets précieux ont dû procéder de ce monastère. Par la description qui va suivre, on jugera de l'intérêt que présente celui de ces objets qui a trouvé asile au Musée de Naples.

I

Ce canon d'autel, construit en fort carton, a sa partie centrale emboîtée dans un léger rebord auquel se rattachent deux volets mobiles. La forme de l'objet est donc celle d'un triptyque, haut de 33 centimètres, large de 36 centimètres quand les volets sont clos, et de 75 centimètres quand ils sont ouverts. Le dos de la partie

[1] Dissertation lue à l'Académie des Sciences et Belles-Lettres d'Angers, le 6 mars 1882.

[2] *Guide général du Musée national de Naples*, par Domenico Monaco, 3e édition (française); Naples, 1878, in-8°, p. 190.

[3] *Mémorial des abbesses de Fontevrault issues de la maison royale de France, accompagné de notes historiques et archéologiques*, par Armand Parrot. Paris et Angers, 1880, gr. in-8°.

centrale et le revers des volets sont revêtus de tabis rouge et bordés d'un gros fil d'or.

La partie centrale du triptyque est dominée par trois tableaux en émail qui en occupent toute la largueur et presque moitié de la hauteur. Le premier de ces tableaux, en les envisageant de gauche à droite, représente la Nativité du Christ : on y voit, sous des portiques, la Vierge et saint Joseph, contemplant à genoux l'Enfant Jésus qui gît auprès d'un bœuf et d'un âne, tandis que surviennent deux bergers, dont l'un joue de la cornemuse. Le tableau du milieu montre Jésus crucifié, avec la Vierge et saint Jean de chaque côté de la croix, dont la Madeleine embrasse le pied ; derrière saint Jean, mais dans des proportions inférieures à celles des autres figures, est un personnage vu de profil, agenouillé, les mains jointes, le visage imberbe et la tête n'ayant qu'une couronne de cheveux, le corps vêtu d'une soutane et d'un surplis, le bras gauche portant une aumusse de chanoine. Le troisième émail a pour sujet Jésus ressuscité qui apparaît, en costume de jardinier, à la Madeleine agenouillée et lui dit : *Noli me tangere ;* dans le fond du tableau, trois saintes femmes se dirigent vers le sépulcre, dont un ange garde le seuil.

Par l'élégance de leur dessin, ces émaux rappellent les œuvres de la Renaissance italienne, tandis que leur coloration est imitée des dernières miniatures du moyen âge français, de celles où les lumières sont accusées par des hachures d'or. C'est bien là le caractère mixte qu'affectèrent les productions de l'émaillerie limousine, lorsqu'elles furent influencées par l'École italienne que François Ier avait créée à Fontainebleau.

Au-dessous des émaux, tout ce qui reste d'espace est rempli par un canevas de soie blanche très-fin, sur lequel se détachent des broderies au petit point, en soies nuancées et en fils d'or. Ces broderies forment un étage inférieur de trois tableaux.

Celui du milieu, plus large que les deux autres, est dominé par cinq lignes de texte gothique, alternativement brodées en bleu et en rouge, donnant les paroles finales de la consécration : « *Hoc est enim corpus meum. Hic est enim calix, etc.* » La lettre initiale de chacune des formules est brodée en or. Plus bas se voit un jardin mystique, dont les fleurs portent sur des étiquettes les noms de sept vertus chrétiennes : « *Caritas, spes, fides, humilitas, puritas,*

obedientia, patientia. » Au centre de ce jardin, est un agneau transpercé verticalement par une croix et épanchant son sang dans une cuve hexagonale, vers laquelle accourent pour boire douze brebis : la principale de celles-ci a pour elle seule une dérivation du précieux sang; elle est en outre distinguée des autres par une crosse abbatiale debout qui lui sert d'appui. Près d'elle sont les armoiries de la maison de Bourbon (de France à la bande de gueules), englobées dans une couronne d'épines et entourées des lettres M. d. B. f., signature d'une brodeuse princière. Sur un long cartouche qui sert d'enseigne à la fontaine, le titre du tableau ressort dans les termes suivants : « *Agnus redemit oves.* » En dessous de la cuve, on lit sur un petit cartouche le mot « *Fontebrault* ».

Le premier des tableaux accessoires a pour objet essentiel un ostensoir en forme de *monstrance*, exposé entre deux cierges, avec des cartouches qui portent cette inscription : « *Ecce panis angelorum.* » Ce reposoir est enfermé dans un cadre d'épines tressées Au-dessus du cadre est un buste nimbé d'*Ecce homo*, entre deux têtes : à droite, celle de Pilate, caractérisée par le voisinage d'une aiguière et de la main qui a été lavée; à gauche, sans doute la tête de Barabbas. Plus bas que celle-ci, l'une des marges latérales et la marge inférieure du tableau sont remplies par des symboles relatifs à la passion du Christ : un clou du crucifiement, la colonne surmontée d'un coq, le fouet, la lanterne, la verge, enfin l'oreille de Malchus au bout du couteau qui l'a coupée. Le fond du tableau est semé de gouttes de sang.

Le second des tableaux accessoires, également semé de gouttes de sang, a pour sujet principal un pressoir dont les deux colonnes portent des branches de chardon qui se rejoignent pour former encadrement par en haut. Entre les deux barres horizontales du pressoir, est un cœur saignant percé de trois clous. Sur deux cartouches, dont l'un sert de base au pressoir, on lit une devise empruntée à Isaïe : « *Torcular calcavi solus* [1]. » Ce motif central a pour entourage une nouvelle série d'objets se rattachant à la passion du Christ : en haut, la robe sans couture, avec les dés et le damier qui ont servi à la disputer au jeu; puis, au même niveau, d'une part la tête mitrée de Caïphe, et de l'autre celle de Judas

[1] Cap. LXIII, 3.

ayant une bourse pendue au cou. Parallèlement aux colonnes du pressoir, ici est une lance et là une échelle. Au-dessous, un tombeau vide est placé entre un marteau et des tenailles, qu'avoisinent le roseau d'humiliation et la perche surmontée d'une éponge.

Le panneau central, dont nous venons de décrire les six compartiments, se complète par deux volets dont les faces ostensibles, bordées de larges galons en nattes de fils d'or, sont également décorées de broderies au petit point sur fin canevas de soie.

Le volet qui regarde la gauche du spectateur est rempli par le texte du *Gloria in excelsis*, précédé d'une portée de notation musicale et suivi du début de la formule de consécration : la fin de cette formule se trouve sur le panneau central. Ces textes, en caractères gothiques, ont leurs majuscules brodées en or : quelques passages importants ressortent également en or, d'autres sont brodés en rouge; le surplus est écrit en soie noire. Trois bordures et un soubassement de rinceaux en couleur encadrent cette page. L'ornementation de la marge extérieure s'ouvre par l'image en profil d'un pélican; le milieu de la plate-bande inférieure est occupé par l'écu de la famille de Lorraine-Guise, fixé contre une croix double d'archevêque-primat et accompagné de deux grandes lettres initiales : C. et L.

Le volet opposé renferme le texte du *Credo*, avec une portée musicale en tête. L'ornementation de la marge extérieure débute par un oiseau que caractérise cette indication : « *Le Fénix.* » Sur la rive opposée, huit sections figurées d'un rouleau de papier présentent, en lettres alternativement bleues et rouges, une sentence approximativement empruntée à l'Évangile selon saint Jean [1] : « *Qui* | *non* | *credit* | *illud* | *jam* | *judi* | *catus* | *est.* Io. 3. » Au centre du soubassement, se trouve encore l'écu de Lorraine-Guise, dominé ici par la volute d'une crosse abbatiale.

II

Le caractère de ce riche objet n'est pas douteux, et son lieu d'origine se trouve exprimé sur l'étiquette qui accompagne la fontaine mystique du panneau central. Les seules questions à résoudre

[1] Le texte de la Vulgate est celui-ci : « *Qui autem non credit jam judicatus est.* » (Joann, c. iii, v. 18.)

concerneront la date et le but de la confection de ce triptyque, la traduction de la signature remarquée parmi les broderies, enfin la détermination de la figure ayant caractère de portrait du donateur sur les émaux [1].

Par le style de ces émaux et des broderies qui les accompagnent, l'ouvrage se classe, à première vue, parmi les productions de la première moitié du seizième siècle ; mais des éléments chronologiques beaucoup plus précis peuvent se déduire de l'interprétation des armoiries que nous avons déjà signalées. Ces armoiries sont celles de la maison de Bourbon englobées dans une couronne d'épines, et celles de la famille de Lorraine-Guise, ici avec une double croix d'archevêque-primat et les initiales C. L., là avec une crosse d'abbé pour tout accompagnement.

Deux frères de la famille de Lorraine-Guise parvinrent aux grandes prélatures dans la première moitié du seizième siècle ; mais un seul de nos écussons étant accompagné d'initiales, il y a lieu de considérer l'autre comme se rapportant à la même personne que le premier. Les initiales C. L. désignent clairement Charles de Lorraine-Guise, pourvu dès le berceau de l'abbaye de Moustier-la-Celle, nommé archevêque de Reims à l'âge de neuf ans et sacré en cette qualité dans les premiers jours de février 1545, à l'âge de vingt et un ans [2]. Son écusson d'abbé fait ici pendant à son écusson d'archevêque. Mais comme ce dernier écusson n'est pas surmonté du chapeau de cardinal, il y a certitude que le triptyque où il se trouve est antérieur au 27 juillet 1547, date de la promotion au cardinalat du jeune archevêque de Reims [3].

A cette époque, l'opulent monastère de Fontevrault avait, depuis plus de douze ans, pour abbesse Louise de Bourbon [4], tante de

[1] Pour la solution de ces petits problèmes, j'ai été très-utilement secondé par M. Armand Parrot, président de l'Académie d'Angers. De son côté, cette savante Compagnie avait bien voulu, à l'occasion de mon opuscule, faire reproduire en photographie, au tiers des dimensions de l'original, le canon d'autel conservé au Musée de Naples. J'ai pu avoir, en quelque sorte, l'objet sous les yeux pour retoucher ma description.

[2] Anselme, *Histoire généalogique*, t. II. p. 71.

[3] Ciaconius, *Vitæ pontific. et cardin.*, édit. de 1630, col. 1560.

[4] « Louise de Bourbon..., bénite par son frère le cardinal le 9 janvier 1535, mourut le 21 septembre 1575, ayant gouverné très-sagement son abbaye pendant quarante années dix mois et quinze jours, ainsi que le dit son épitaphe, et ayant fait de grands biens à son ordre et réformé douze de ses monastères. » (Anselme, *Histoire généalogique*, t. Ier, p. 327, 328.)

Charles de Lorraine. C'est elle qui, dans le jardin de la fontaine mystique, est représentée sous la figure d'une brebis appuyée contre une crosse d'abbesse, non loin des armoiries de la maison de Bourbon. Autour de ces armoiries se lit une signature d'auteur ainsi conçue : « M. d. B. f. », que nous n'hésitons pas à traduire par les mots : « Madeleine de Bourbon *fecit.* » Madeleine de Bourbon, offerte à l'âge de quatre ans sur l'autel de Fontevrault, avait pris l'habit religieux dans cette maison, en même temps que sa cousine germaine Renée de Lorraine-Guise, sœur du futur archevêque de Reims [1]. Sa tante, Louise de Bourbon, devenant abbesse de Fontevrault, lui avait cédé le gouvernement de l'abbaye de Sainte-Croix, de Poitiers [2]; mais elle ne cessa de se considérer comme une fille de Fontevrault, et son rare talent de brodeuse dut s'appliquer volontiers à un ouvrage qui avait pour destinataire son cousin germain, Charles de Lorraine-Guise.

Nous avons démontré que cet ouvrage était forcément antérieur au 27 juillet 1547, date de la promotion au cardinalat du jeune archevêque de Reims. D'autre part, on ne saurait lui assigner une date très-éloignée du moment où le destinataire eut qualité pour en faire usage. Ce moment fut celui de l'ordination comme prêtre et de la consécration comme archevêque données, au mois de février 1545, à Charles de Lorraine-Guise, qui atteignait alors ses vingt et un ans. Tout semble donc indiquer que ce canon d'autel fut fait à Fontevrault, sous les auspices de l'abbesse Louise de Bourbon et par les soins de sa nièce Madeleine, pour l'ameublement de la chapelle intime d'un prélat très-proche parent de ces deux princesses. Les broderies que nous avons décrites remonteraient ainsi à l'année 1544, et c'était bien la date que leur style permettait de conjecturer.

Les trois tableaux émaillés sont contemporains des broderies qu'ils accompagnent : les procédés de leur fabrication sont ceux de l'émaillerie limousine, tandis que les lignes de leur dessin procèdent de l'influence italienne. Cet intelligent amalgame fut principalement l'œuvre de Léonard Limosin, émailleur en titre de François Ier, qui entra dans cette voie dès l'année 1535, et était à

[1] *Mémorial des abbesses de Fontevrault issues de la maison royale de France*, publié par Armand Parrot, p. 28, 30 et 33.
[2] *Ibid.*, p. 41 et 55.

l'apogée de son talent en 1553[1]. Or, dans l'émail de la Nativité, je crois lire, sur la face ombrée d'une pierre qui gît près de la Vierge, la signature abrégée LEON. ressortant en clair. On sait d'ailleurs que l'abbesse Louise de Bourbon avait du goût pour les émaux de Limoges, car il en est un de Pierre Raymond, daté de 1538, qui la représente agenouillée devant la Vierge, avec cette inscription sur sa robe de religieuse : VIVE MADAME LOYSE DE BOURBON[2].

L'usage existait alors de comprendre ainsi dans les peintures religieuses le portrait de la personne dont l'artiste attendait sa rémunération. Or, comme les émaux de notre triptyque ont été certainement faits en vue de la place qu'ils occupent encore aujourd'hui, il sera permis d'y chercher une figure ayant caractère de portrait. Volontiers, on considérerait comme telle la petite figure d'ecclésiastique qui se profile, dans l'émail central, avec une aumusse de chanoine et la tonsure en couronne des cénobites. Mais nos émaux ne procédaient pas de la générosité d'un ecclésiastique, et les insignes du prélat destinataire n'auraient pu se résumer dans une aumusse de simple chanoine. Au contraire, cet insigne canonial et la tonsure des religieux convenaient parfaitement à l'image du créateur de Fontevrault, Robert d'Arbrissel, ancien archidiacre devenu cénobite. C'est incontestablement lui que l'artiste a voulu représenter, beaucoup moins pour faire un portrait que pour rappeler le culte spécial voué par l'ordre de Fontevrault à l'agonie du divin Crucifié. En effet, « le blason de l'abbaye de Fontevrault était : d'argent, au Christ en croix, accompagné de la Vierge et de saint Jean, sur une terrasse, le tout au naturel[3] ». Pourquoi notre émailleur, ayant à représenter cette scène, a-t-il introduit dans sa composition une figure de Madeleine embrassant le pied de la croix ? Il aurait pu d'autant mieux s'en dispenser que l'image de cette sainte femme se retrouve dans le troisième émail. S'il a tenu à cette addition, c'est qu'elle lui permettait de placer, au milieu même de l'émail central, le portrait de la personne dont il avait reçu la commande de trois tableaux. Madeleine de Bourbon, née à la Fère le 3 fé-

[1] L. DE LABORDE, *Notice des émaux du Louvre*, t. Ier, p. 187. — LABARTE, *Arts industriels*, t. IV, p. 69.

[2] L. DE LABORDE, *Notice des émaux*, t. Ier, p. 139 (note).

[3] A. PARROT, *Mémorial*, p. 24 (note 2) et 99.

vrier 1520 [1], avait environ vingt-quatre ans quand elle fut ainsi représentée dans l'attitude que sa patronne eut au Calvaire. L'émailleur voulut même souligner son intention de portraitiste, car il évita de placer le nimbe de la sainteté sur cette noble tête dont chacun pouvait reconnaître les traits. Au contraire, le nimbe existe sur la tête de la Madeleine du troisième tableau.

III

Il nous reste à indiquer, dans les limites du possible, le chemin suivi par cet objet d'art essentiellement français pour arriver au Musée de Naples.

Dans quel trésor d'église ou de chapelle cet objet était-il avant la Révolution française? C'est ce que nous n'avons pu découvrir. Son expatriation fut toutefois une conséquence de la tempête révolutionnaire, et il devint alors la propriété d'un amateur célèbre, le cardinal Étienne Borgia, qui avait formé à Velletri un musée libéralement ouvert aux érudits de toutes les nations [2]. Ce musée, réuni en 1815 aux collections royales de Naples [3], avait été, l'année précédente, inventorié par l'héritier du cardinal, le comte Camille Borgia, qui mentionnait dans les termes suivants notre canon d'autel :

« N° 205. — Texte du *Gloria*, en broderies mélangées d'or, où sont trois petits tableaux de cuivre émaillé, chacun de dix onces et demie de haut sur neuf de large, représentant la Nativité, le Crucifiement et le *Noli me tangere*, d'un travail extrêmement soigné [4]. »

Le *Guide* actuel *du Musée national de Naples* est encore moins explicite ; il dit simplement : « Missel richement tapissé et décoré

[1] Anselme, *Histoire généalogique*, t. Ier, p. 328.

[2] *Notice sur la vie du cardinal Étienne Borgia, extraite d'un ouvrage du P. Paulin de Saint-Barthélemy*, par A. L. Millin ; *Notice sur le Musée du cardinal Borgia à Velletri*, par le même : *Magasin encyclopédique*, ann. 1807, t. Ier, p. 275-316 ; t. II, p. 5-37.

[3] D'après une très-obligeante lettre écrite à M. Armand Parrot, président de l'Académie d'Angers, par M. Giulio de Petra, l'un des conservateurs du Musée de Naples, l'objet qui nous occupe porte le n° 1 0322 dans l'inventaire général de cet établissement.

[4] « 205. — Carta-gloria formata a ricami intessuti in oro ; vi sono in questa tre quadretti di rame smaltato, ciascuno alto on. 10 1/2 sopra on. 9, rappresentante la Nascita, la Crocefissione, e *Noli me tangere*, di diligentissimo lavoro. » (*Catalogo*

en or. On y voit représenté en émail la Nativité du Sauveur, sa mort et le *Noli me tangere.* »

D'après les citations qui précèdent, il est évident que, depuis son passage en Italie, le canon d'autel de Fontevrault n'avait été ni décrit avec soin, ni interrogé d'une façon sérieuse. Il est vrai qu'un tel travail incombait tout spécialement aux visiteurs français du Musée de Naples. Je me suis chargé de ce soin avec plaisir, car j'avais été vivement intéressé par la rencontre inattendue de cette épave d'un grand naufrage.

Auguste Castan,
Correspondant de l'Institut (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), membre non résidant du Comité des Sociétés de Beaux-Arts des départements.

IV

ÉGLISES PEINTES DU DÉPARTEMENT DES HAUTES-ALPES.

Messieurs,

J'ai eu l'honneur d'être chargé par M. le ministre des Beaux-Arts de faire la description des richesses d'art conservées dans les monuments publics du département des Hautes-Alpes. A deux reprises, pendant les années 1880 et 1881, j'ai parcouru ce département, commune par commune, notant avec soin ce que j'y trouvais d'intéressant au point de vue archéologique et artistique, et c'est ainsi que j'ai eu l'occasion de découvrir et de signaler une précieuse réunion de peintures murales dont aucune n'a été décrite jusqu'à ce jour [1]. Dix-huit édifices religieux, dissé-

del Museo Borgiano, dal conte Borgia, 1814 : *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, da Guiseppe Fiorelli, t. Ier, 1878, p. 326.)

[1] Depuis le jour où cette communication a été faite à la Sorbonne, j'ai publié la description de quatre de ces peintures dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, sous le titre de *Tableau des Vertus et des Vices.*

minés sur une étendue de terrain relativement restreinte et ne dépassant pas six cantons, possèdent des peintures murales du quinzième et du seizième siècle, les unes incomplètes ou mutilées, les autres encore intactes. Tous ces édifices se trouvent groupés dans les arrondissements d'Embrun et de Briançon, et dans les cantons d'Embrun, de Guillestre, d'Aiguilles, de Vallouise, de Briançon et de Monêtier-de-Briançon. Cette partie du département des Hautes-Alpes a été peu éprouvée par les guerres religieuses, dont l'influence s'est fait sentir d'une façon si funeste dans tant de contrées, et elle a connu la Révolution française seulement par ses bienfaits. Il eût été à désirer que le vandalisme de notre époque n'eût pas trouvé matière à s'exercer aux dépens de ce qu'avaient épargné les siècles passés, et que les conseils de fabrique et parfois le clergé n'eussent pas dépassé dans leur rage de destruction le fanatisme religieux et politique. C'est ainsi qu'une charmante *Annonciation* peinte sur le tympan de l'église paroissiale de Saint-Martin de Queyrières a été détruite récemment, et qu'une chapelle de Sainte-Marguerite de la même commune, dans laquelle on admirait des peintures du seizième siècle représentant la vie de la patronne, a été badigeonnée en entier aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur.

Les églises peintes du Briançonnais et de l'Embrunais se divisent en huit églises paroissiales, sept chapelles et trois chapelles supprimées[1].

Toutes ces peintures, ai-je dit, datent du quinzième ou du seizième siècle, il ne peut y avoir doute à cet égard, car non-seulement leur style et leur exécution sont des indices suffisants, mais plusieurs portent des dates et d'autres sont accompagnées d'inscriptions en minuscules gothiques, qui ne laissent aucun doute sur l'époque où elles ont été exécutées. La plupart de ces peintures paraissent même, à peu de chose près, contemporaines des églises qu'elles décorent, et la plupart de ces églises portent la date de leur construction gravée sur leur porche.

[1] *Églises :* Embrun, les Orres, Arvieux, l'Argentière, les Vigneaux, Ville-Vallouise, Planpinet, Névache.

Chapelles : Queyrières, Prelles, le Bouchier, le Villard-Saint-Pancrace, Puy-Saint-André, Névache, Saint-Chaffrey.

Édifices enlevés au culte : les Cordeliers d'Embrun, Risoul, le Monêtier-de-Briançon.

Ces églises, construites pour la plupart dans la seconde moitié du quinzième siècle ou la première moitié du siècle suivant, sont d'un caractère simple et gracieux, particulier à l'ancien diocèse d'Embrun et imité de celui des églises italiennes. Les ouvertures sont à plein cintre; le portail, soutenu par des colonnes en retraite, est parfois précédé d'un porche supporté par des lions accroupis; le chœur est quadrangulaire; un bandeau d'arcatures orne le haut des murailles, soutenues par d'élégants contre-forts; presque toujours l'intérieur est voûté sur croisée d'ogive.

Quelques-unes des chapelles ornées de peintures murales ont été l'objet de pèlerinages très-fréquentés; celles de Saint-Hippolyte du Bouchier et de Saint-Pancrace du Villard-Saint-Pancrace entre autres ont attiré jusqu'au dix-septième siècle un grand concours de pèlerins. Ces chapelles sont petites, étroites, éclairées par une seule fenêtre; leur pignon est surmonté d'une arcade-clocher ornée d'arcatures sur ses rampants; l'intérieur est voûté en berceau, et le chœur en cul de four. A côté de la chapelle on voit presque toujours une petite maisonnette, autrefois logement d'un ermite.

Les peintures qui font l'objet de cette communication sont placées soit à l'intérieur, soit à l'extérieur; quand elles existaient à l'extérieur, elles étaient protégées par un large auvent qui les abritait; là où cet abri protecteur a été enlevé, elles n'ont pas tardé à disparaître.

Ces peintures se rattachent à sept séries de sujets principaux : 1° les Vertus, les Vices, la Punition des vices; 2° Jésus-Christ entouré des symboles des quatre évangélistes, et au-dessous de lui les Apôtres; 3° scènes empruntées au Nouveau Testament : l'Annonciation, l'Adoration des rois, scènes de l'enfance du Christ, la Passion, le Calvaire, la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres; 4° scènes empruntées à la vie des saints patrons de la chapelle ou de la contrée; 5° représentation de saints isolés; 6° un spécimen très-intéressant de chapelle funéraire; 7° peintures purement décoratives.

1° *Les Vertus et les Vices.* Cinq églises sont décorées de peintures représentant ce sujet d'une façon plus ou moins complète. Dans celle des Orres, on voit les seules vertus; dans celle de Névache, les vices seuls; dans celle des Vigneaux, les vices et leur punition en enfer; dans celle de Saint-Jacques de Prelles, à la punition des vices font pendant les œuvres de miséricorde.

Les peintures de l'église de l'Argentière sont les plus complètes en même temps que les plus remarquables au point de vue de l'exécution : placées à l'extérieur sous un large auvent, elles sont datées de 1516 et signées de quelques lettres qui peuvent signifier *Guillaume Comte* ou *de Côme*.

La composition se divise en trois tableaux superposés. A la partie haute sont les sept Vertus : l'humilité, la largesse, la chasteté, l'abstinence, la patience, la charité, la diligence, dans des attitudes diverses, sous des arcatures soutenues par des colonnettes. Au-dessous sont les sept Péchés capitaux attachés l'un à l'autre par une chaîne qui leur étreint le cou et montés sur autant d'animaux symboliques : l'orgueil, roi assis sur un lion ; l'avarice, marchand monté sur un blaireau ; la luxure, courtisane assise sur un bouc ; la gourmandise, personnage ventru à cheval sur un renard ; la colère, montée sur un tigre et se poignardant ; l'envie, à cheval sur un maigre chien rongeant un os ; la paresse, assise sur un âne. Au-dessous est peinte la punition des Vices ; sur un fond semé de flammes et d'étincelles, les coupables sont pendus, attachés à des gibets ou sur des pieux, dans des positions diverses, tandis que des démons les tourmentent. Je fais passer sous vos yeux un dessin très-exact de cette curieuse peinture[1].

Les œuvres de miséricorde que l'on voit dans la chapelle de Saint-Jacques de Prelles mériteraient également une mention détaillée ; elles sont intéressantes à cause des costumes du commencement du seizième siècle qui y sont représentés, entre autres celui des religieux de la Merci qui se voient dans le tableau de la *Rédemption des captifs*. Du reste, comme exécution, elles sont inférieures aux peintures de l'Argentière.

2° *Jésus-Christ, les Évangélistes et les Apôtres*. Cette peinture est reproduite trois fois dans les chapelles de Saint-Pancrace, de Saint-Jacques de Prelles et de Saint-Hippolyte du Bouchier, avec une ordonnance presque semblable. Le Christ nimbé est assis de face dans une auréole elliptique composée de nuées ; d'une main il bénit, l'autre repose sur un livre ; les quatre animaux tenant des banderoles où sont inscrits les noms des Évangélistes, sont placés

[1] Ce dessin a été gravé et accompagne l'article du *Tableau des Vertus et des Vices*, que j'ai publié dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*.

aux quatre angles de l'auréole. Au-dessous de cette peinture règne une série de douze arcatures dans lesquelles sont les Apôtres tenant des banderoles sur lesquelles sont inscrites des sentences et des attributs variés. La représentation du Christ est remarquable par un aspect tout archaïque et par l'expression farouche du regard et de la physionomie. On dirait une peinture byzantine; cependant celle de Saint-Hippolyte du Bouchier, qui est la plus belle, date de 1508 et est de la même main qui a décoré, en 1516, l'église de l'Argentière des peintures que j'ai décrites avant celles-ci.

3° *Scènes du Nouveau Testament.* Les églises ou chapelles qui en sont décorées sont au nombre de dix.

L'Annonciation est peinte dans quatre d'entre elles : à Embrun, à Saint-Jacques de Prelles, à Saint-Hippolyte du Bouchier, aux Vigneaux. La composition de cette dernière église est datée de 1552 et n'est pas sans mérite. Mais la plus remarquable des Annonciations, malheureusement détruite aujourd'hui, était celle que l'on admirait, il y a peu d'années encore, sur le tympan de l'église de Saint-Martin de Queyrières, et dans laquelle l'ange était représenté sous la figure d'un petit page ailé vêtu de vert et tenant à la main sa barrette.

L'Adoration des rois était peinte sur le tympan de la cathédrale d'Embrun, et cette peinture passait pour miraculeuse; elle est détruite depuis longtemps, mais les noms des personnages qui y figuraient se lisent encore autour de l'arcature du tympan. Une composition présentant une disposition presque semblable se voit sur le tympan de l'église de Ville-Vallouise.

Dans la chapelle du Puy-Chalvin, sept tableaux représentent des scènes de l'enfance du Christ : sa Naissance dans la grotte de Bethléem, l'Adoration des bergers, l'Adoration des rois, la Fuite en Égypte, Jésus au milieu des docteurs, son Recouvrement par ses parents, sa Présentation au temple. Dans la chapelle de Saint-Jacques de Prelles, on voit une Sainte Famille assez intéressante.

Deux églises, celles de Planpinet et du Puy-Chalvin, sont ornées de peintures représentant la Passion d'une manière à peu près complète ; celles de Planpinet, en dix-huit tableaux, sont des plus curieuses. Elles occupent toute une travée de l'église et sont peintes même sur la voûte; leur conservation est parfaite; elles sont remarquables par le nombre des personnages et par l'élégance

des costumes, qui pour la plupart sont la reproduction de ceux du seizième siècle. Trois tableaux : le Calvaire, la Descente de croix et la Résurrection, sont plus grands que les autres et atteignent de très-grandes dimensions. L'église de Planpinet date de 1532 ; ces peintures sont probablement de la même époque.

La Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres est peinte au fond d'une chapelle funéraire dans l'église de Ville-Vallouise ; la Vierge y est représentée entre les douze Apôtres assis ; les personnages ont des nimbes d'or et sont groupés dans des attitudes roides et hiératiques qui reculeraient d'au moins deux siècles la date de la composition de cette peinture, si d'autres éléments ne venaient pas en fixer d'une manière positive l'exécution, au plus tard, à la fin du quinzième siècle.

4° *Scènes de la vie des saints patrons.* Quelques saints ont eu au Moyen Age une grande popularité dans le Briançonnais ; ce sont surtout saint Hippolyte, saint Pancrace, saint Mammès, saint Nicolas, saint Christophe, sainte Marguerite, sainte Lucie, etc. De nombreuses chapelles leur ont été dédiées et ont été le but de pèlerinages très-fréquentés. La vie de saint Pancrace était peinte en une série de tableaux dans la chapelle de ce nom au Villard-Saint-Pancrace ; il n'en subsiste que trois, qui font regretter la destruction des autres. Ils représentent le Pape donnant à saint Pancrace sa mission, le saint interrogé par l'Empereur, le martyre du saint.

La mort de saint Mammès est peinte dans l'église de Planpinet ; deux soldats enroulent autour d'un treuil les entrailles du saint, dont l'âme s'envole sous une forme angélique.

Quatre scènes de la vie et le martyre de saint Hippolyte se voient sur les murs de la chapelle qui lui est dédiée dans la paroisse du Bouchier. Il y est représenté en prière devant une statue de la Vierge, guérissant un aveugle qui marche à tâtons, guérissant une femme alitée ; au-dessous de cette composition, on lit : *Comment saint Hippolyte guérit les femmes de toute maladie.* En face de ces tableaux, est une grande composition représentant le saint écartelé par quatre chevaux en présence de ses juges. Ces peintures datent de 1508.

Le martyre de sainte Lucie est représenté en trois tableaux dans la chapelle du Puy-Chalvin qui lui est dédiée.

Des scènes de la vie de saint Sébastien étaient peintes à fresque dans une chapelle de la paroisse de Risoul, par la main d'un artiste assez habile ; malheureusement la chapelle a été abandonnée, et ces peintures et d'autres fort nombreuses qui la décoraient à l'intérieur et à l'extérieur n'ont pas tardé à se détériorer.

De très-bonnes peintures représentant la vie de saint Arnoul, évêque de Metz, et qu'on voyait dans la chapelle dédiée à ce saint dans la paroisse de Saint-Chaffrey, ont été absolument altérées par l'humidité.

Enfin la vie de sainte Marguerite, peinte dans la chapelle de ce nom, à Saint-Martin de Queyrières, a été cachée, il y a peu d'années, sous un épais badigeon.

5° *Saints isolés.* Un grand nombre de saints sont peints soit extérieurement, soit intérieurement. Une des représentations les plus populaires est celle de saint Christophe sous la forme d'un géant, appuyé sur un arbre et traversant un torrent, le Christ sur les épaules : je l'ai retrouvé jusqu'à quatre fois peint extérieurement près de la porte d'autant de chapelles ; après lui viennent saint Michel, perçant le dragon de sa lance ; saint Marcellin, patron du diocèse d'Embrun, sous un baldaquin gothique ; saint Hippolyte, tenant une épée ; sainte Marguerite, ayant un dragon à ses pieds ; saint Antoine de Padoue, saint Antoine, ermite, tenant une clochette ; saint Jérôme, à demi nu dans le désert ; saint François, debout au pied de la croix, etc.

6° *Chapelle funéraire.* Un intéressant et unique spécimen de chapelle funéraire existe dans l'église de Ville-Vallouise ; elle date probablement de la fin du quinzième siècle. Cette chapelle, placée dans une arcature à plein cintre est protégée par un baldaquin aillant et orné de moulages en plâtre d'un beau caractère représentant des anges foulant aux pieds un dragon et des têtes de mort. Dans le fond de chapelle est représentée la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres ; au-dessous, saint Antoine tenant un livre et un bâton recourbé, et saint Jérôme dans un désert se frappant la poitrine. Enfin, à droite et à gauche, on voit les représentations des deux fondateurs de la chapelle : à gauche, c'est un chevalier vêtu d'une cotte de mailles recouverte d'une cotte d'armes blanche, agenouillé et tenant les mains jointes ; à droite, c'est un personnage vêtu d'une longue robe de velours bordée de

fourrure, et lisant Derrière eux étaient leurs armoiries maintenant très-mutilées ; il m'a semblé reconnaître cependant celles de la famille de Montorcier, qui pendant de longues années, a possédé en fief une partie de la Vallouise.

7° *Peintures décoratives.* Des peintures purement décoratives sont mêlées à plusieurs de celles que je viens d'énumérer. C'est ainsi que le porche de la cathédrale d'Embrun nous offre un spécimen curieux et assez bien conservé d'une peinture décorative appliquée à l'ébrasement du tympan d'une porte ; l'artiste a orné les parties rondes et saillantes d'enroulements rubanés, et au contraire les parties plates d'un semis.

Dans le tableau des Vertus et des Vices, de l'église de l'Argentière, on trouve aussi des enroulements et des rinceaux charmants, et des deux côtés d'une Annonciation peinte sur la porte de l'église des Vigneaux, on voit des feuillages d'une couleur tendre sur un fond plus obscur. Ces deux peintures sont datées de 1516 et 1552.

La décoration la plus curieuse sans contredit que j'aie à signaler, est celle de la voûte d'une chapelle de l'ancienne église des Cordeliers d'Embrun, aujourd'hui transformée en grenier à foin. Cette voûte est sur croisée d'ogive ; le fond en est uniformément peint en bleu avec des étoiles dorées ; mais au centre un soleil d'or est coupé par les arcs, et ses rayons très-longs et très-légers ondulent au milieu des étoiles. Les quatre arcs-ogives sont chargés d'ornements chevronnés d'une grande douceur de ton et accompagnés de chaque côté par une large bordure de feuillages décoratifs très-élégants. Cette intéressante décoration que l'on dirait peinte d'hier, date probablement de la construction de l'église, c'est-à-dire de 1443.

Les peintures murales de l'Embrunais et du Briançonnais offrent, on vient de le voir, une grande variété de sujets ; elles offrent aussi une grande inégalité d'exécution. Certaines d'entre elles touchent presque à la beauté et sont remarquables par un grand sentiment religieux ; d'autres sont au contraire d'une exécution médiocre et d'un dessin barbare.

Parmi les plus remarquables, et qui seraient dignes d'être conservées, je citerai : la peinture des Vices et des Vertus de l'Argentière, placée à l'extérieur et datée de 1516 ; la Chapelle funéraire de Montorcier dans l'église de Ville-Vallouise, de la fin du

quinzième siècle ; le Christ et les douze Apôtres dans le chœur de la chapelle de Saint-Hippolyte du Bouchier, datés de 1508 ; le Calvaire de la chapelle de Saint-Pancrace, du commencement du seizième siècle ; les dix-huit tableaux de la Passion dans l'église de Planpinet, datée de 1532. Presque toutes, même les plus médiocres, offrent quelques détails intéressants au point de vue du costume, car les magistrats, les soldats, y apparaissent presque toujours avec des vêtements du quinzième et du seizième siècle.

La date de l'exécution de ces peintures doit se circonscrire entre le milieu du quinzième siècle et le milieu du siècle suivant. Un seul artiste a signé son œuvre, c'est l'auteur du tableau des Vertus et des Vices de l'Argentière ; il signe G. COM, probablement *Guillelmus Comes* ou *de Côme*. Du reste, il suffit de jeter un coup d'œil sur ces peintures pour se convaincre que tous ou presque tous leurs auteurs étaient Italiens. Au commencement du seizième siècle, tandis que de grands artistes italiens venaient à la cour de France et fondaient la brillante école de Fontainebleau, d'autres plus modestes parcouraient le Midi de la France, allant de ville en ville, de village en village, décorant les églises et les chapelles avec une habileté qui a lieu de nous étonner et qu'aucun artiste nomade n'aurait certainement plus aujourd'hui.

Quelques-unes de ces peintures sont incontestablement faites à la fresque ; je citerai entre autres celles de la chapelle de Saint-Sébastien, à Risoul ; elles sont dans un état de dégradation qui permet de se rendre parfaitement compte du procédé employé, et la silhouette des personnages dessinée en creux ne laisse aucun doute sur les moyens dont a fait usage l'artiste.

La plupart cependant sont peintes à l'œuf ou à la cire, rarement à l'huile, sur un enduit peu épais appliqué sur la muraille. La solidité de cet enduit et des couleurs qui y ont été employées est parfois vraiment surprenante ; certaines peintures, celles de l'Argentière par exemple, sont placées extérieurement, et depuis plus de trois siècles et demi elles sont exposées à toutes les intempéries des saisons ; sous le rude climat des Hautes-Alpes, sans en avoir été extrêmement altérées, les couleurs les plus délicates, le jaune, le vert, le violet, ont été adoucies par le temps, mais n'ont pas disparu.

La description détaillée des églises peintes du département des

Hautes-Alpes demanderait à elle seule un assez gros volume ; j'ai voulu aujourd'hui jeter seulement sur leur ensemble un coup d'œil général et appeler votre attention sur cette série de monuments remarquables par leur rareté et par leur groupement dans un petit coin de la France.

J. Roman,

Membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art des Hautes-Alpes.

V

PEINTURES MURALES AU CHATEAU D'ÉCOUEN.

Le château d'Écouen a été l'objet de nombreux travaux. Au point de vue archéologique, nous en avons des descriptions savantes ; mais, outre l'architecture et la sculpture qu'on y remarquait, le château renfermait aussi des peintures fort précieuses, que les révolutions n'ont pas entièrement disséminées ou détruites. Dans leurs débris se trouvent encore des beautés réelles, que l'on respecterait davantage si l'étude en était plus sérieuse.

Je ne mentionne ici que les grandes peintures sur mur, qui ornent les cheminées des salles. Ces peintures ne sont pas signées, mais ne faudra-t-il pas les attribuer à J. Cousin, qui dessinait à cette époque les belles verrières de l'église? Si, par les livres de comptes de la construction du château, on a pu établir dernièrement quelles sont les parts du *maistre ès œuvres* Charles Billart, quelles sont celles de l'architecte Jean Bullant, n'y a-t-il pas espoir de retrouver bientôt à la même source la mention des artistes qui en ont décoré l'intérieur? et peut-être même apprendrons-nous ce qu'a coûté leur travail.

J'ai cru, en attendant, devoir signaler ces peintures à l'attention de la Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art de Seine-et-Oise.

Lorsque les jeunes filles de la Légion d'honneur vinrent habiter le château, on dut par décence dérober à leurs yeux certains décors; on recouvrit de boiseries légères les frises des grandes salles, les poutres des plafonds et les trumeaux des cheminées.

Il y a quelques dizaines d'années, je parcourais ces salles magnifiques, mais je le faisais à la hâte : la solitude les rendait trop sévères et trop tristes pour un écolier de seize ans. Je me rappelais cependant, au pavillon nord-ouest, une peinture sur cheminée que l'on appelait *fresque de Pépin le Bref.* J'en avais, comme tout le monde, admiré le coloris, mais jamais, à mon avis, sujet d'histoire n'avait été plus mal compris et plus légèrement traité.

Dans une autre salle, on vantait (et l'on vante encore) la très-belle fresque de *Coriolan chez les Volsques.* Je me suis demandé souvent pourquoi ce Coriolan sans tristesse, pourquoi cette femme seule à ses genoux, quand l'histoire romaine est si précise, lorsque la mère, la femme, les enfants du rebelle et les matrones romaines l'ont supplié de pardonner.

Nous nous trouvons en face d'une grande lacune; la mission que m'a confiée la Commission de l'Inventaire m'a permis de la combler.

Dans l'angle nord-ouest se trouve une composition qui renferme de nombreux personnages. L'ornementation, les supports ou tenants qui partout ailleurs accompagnent les cheminées ont disparu dans celle-ci. Dans le cadre que forme la peinture se trouve l'inscription : 3. Reg. 18. Cette inscription dans une salle de château, tour à tour prison, hôpital, caserne, me faisait songer à quelques divisions pour aménagements intérieurs. Mais, l'inscription vue de près faisant partie du dessin primitif, il fallait lire en français : *Troisième livre des Rois,* chap. XVIII; j'avais sous les yeux le:

Défi d'Élie aux prophètes de Baal.

Les quatre cent cinquante prêtres de Baal ont d'un côté immolé un bœuf; il est sur l'autel, ils invoquent leur Dieu en tournant et sautant, pour qu'il consume leur victime. — Élie a pris douze pierres et en a construit un autel; autour est creusée une rigole que des gens remplissent d'eau; la victime est recouverte de bois, et le feu du ciel la consume avec tout ce qui l'entoure. Témoin du prodige, le peuple, dans le lointain, renverse le temple de Baal.

Cette première interprétation ne me laissant aucun doute, je

pouvais en conclure qu'Anne de Montmorency n'avait pas pris au hasard et indifféremment dans les histoires juive, grecque ou romaine, ses magnifiques sujets d'ornementation; Jean Cousin et les élèves du Primatice avaient puisé, en grande partie, leurs inspirations dans l'Ancien et le Nouveau Testament.

Voici en effet quelle interprétation il faut donner à tous les sujets que nous possédons encore; ils sont copiés sur le récit biblique avec la plus scrupuleuse exactitude.

1° Rez-de-chaussée, façade sud. — Première pièce... 14 mètres de long. sur 8 mètres de larg. — Peinture murale sur cheminée, 2^{m},60 de larg. sur 3^{m},40 de haut.

Visite de la reine de Saba à Salomon.

« Elle entra dans Jérusalem avec une grande suite et un riche équipage, avec des chameaux qui portaient des aromates et une quantité infinie d'or et de pierres précieuses. » (*Paralipom.*, liv. II.)

A droite est tout l'attirail du voyage : guerriers, valets, chameaux, éléphants blancs, navires, etc. A gauche on apporte les caisses qui renferment les présents, et déjà, au milieu, la Reine offre à Salomon une cassolette d'or à parfums.

L'ornementation qui accompagne cette composition représente à gauche un homme, à droite une femme, plus grands que nature. Sous le sujet principal est un cartouche en camaïeu dont on distingue très-peu de chose.

Cinq poutres maîtresses qui supportent à cinq mètres de haut le plafond de cette salle, sont garnies de grotesques en grisailles de bonne conservation; des compositions semblables décorent les frises du pourtour.

2° Rez-de-chaussée, angle sud-ouest. — Pièce de 8 mètres carrés. Cheminée, peinture murale, 2^{m},60 de larg., 3^{m},40 de haut.

Le Tribut à César.

Les personnages sont de petite dimension; le but du peintre était un paysage, mais il y a ajouté une scène évangélique. « Notre-Seigneur est avec ses douze Apôtres; les pharisiens, les docteurs de la loi s'approchent en divers groupes; l'un d'eux lui présente la monnaie du tribut, et l'on comprend la réponse : Rendez donc à César, etc. » (Saint Matthieu, ch. xxii.)

L'ornementation qui accompagne cette peinture est d'une grande richesse. Sur un fond or, un satyre terminé en gaîne souffle dans

deux trompes recourbées que soutiennent à droite et à gauche, avec un colimaçon, deux génies aux ailes d'oiseau et de papillon. Tout le chambranle a la même décoration de grotesques.

Au-dessus est un croissant dont les deux pointes sortent de la gueule d'un lion; deux génies le soutiennent, et de chaque côté un jeune enfant tient l'épée de connétable d'une main et de l'autre élève bien haut une aiglette d'azur.

Tout autour de la pièce règne la frise en grisaille déjà mentionnée.

Rez-de-chaussée, façade ouest. — Les nombreuses cheminées de cette façade ont été chargées de peintures à l'huile. Il ne reste rien des fresques anciennes; tout a disparu sous une teinte verte uniforme.

3° Angle nord-ouest. — C'est dans cette pièce que se trouve la fresque des prêtres de Baal mentionnée plus haut.

4° Façade nord (de Jean Bullant). — Deuxième pièce; cuisine actuelle.

Peinture murale sur cheminée, école du Primatice; larg. $2^{m},60$, haut. $3^{m},40$.

Il est difficile d'en expliquer sûrement le sujet, car il n'existe que la partie gauche de cette belle composition. L'attention des seize personnages qui s'y trouvent encore est fixée tout entière à cette partie de la scène qui nous manque. Ne serait-ce point le passage de la mer Rouge? Tout semble l'indiquer.

5° Premier étage, pavillon sud. — Chambre du Connétable, 14 mètres de long. sur 8 mètres de larg. Deux cheminées avec peintures murales de $2^{m},60$ larg., $3^{m},40$ haut.

La première cheminée fait avant-corps. Au centre du trumeau, un paysage est le sujet principal; les personnages sont de petite dimension. *Esaü à la chasse* poursuit et blesse un chevreuil. Au-dessous du cadre, dans un cartouche en camaïeu, Jacob conduit par Rebecca, sa mère, reçoit la bénédiction d'Isaac aveugle; son frère Esaü survient, portant le chevreuil qu'il a tué.

Les supports ou tenants qui accompagnent le tout sont de grandeur naturelle; à droite est une femme, à gauche un homme; ils tiennent d'une main l'épée de connétable et de l'autre soulèvent une tapisserie d'or aux alérions d'azur. Sur les retours de la cheminée sont des attributs de chasse et divers gibiers que portent de jeunes enfants.

6° Deuxième cheminée; mêmes dimensions. Un paysage, des troupeaux; le personnage principal est accidentellement effacé; il est probablement question de Jacob chez Laban, son oncle.

Au bas, en cartouche, une composition en camaïeu :

Songe de Jacob; une échelle mystérieuse sur laquelle montent et descendent des anges.

Aux fenêtres, les tableaux des baies sont garnis d'arabesques en grisailles qui règnent également sur les poutres maîtresses et ur les frises du pourtour.

7° Premier étage, angle sud-ouest. — Chambre de 8 mètres sur 8 mètres. — Cheminée, peinture murale de 2m,60 de larg. sur 3m,40 de haut.

Abigaïl aux pieds de David.

On a vu jusqu'à présent dans cette très-belle composition *Coriolan chez les Volsques;* c'est une grande erreur qui donnerait une idée ridicule du talent d'un peintre traitant aussi mal un semblable sujet.

Comme tous les autres, le sujet est biblique et copié avec une grande fidélité sur le liv. I, des *Rois,* ch. xxv.

« Abigaïl, femme de Nabal, avertie de l'insolente réponse qu'a faite son mari aux envoyés du roi David, et des maux qui vont en résulter, va au-devant de ce prince et se jette à ses pieds : « *Permettez, je vous prie, que votre servante vous parle, et ne* « *refusez pas de l'entendre.* »

En même temps (à gauche), ses nombreux serviteurs présentent aux gens du roi des pains, des moutons prêts à manger, des vases pleins de vin, des paquets de raisins secs et des figues. — David pardonne, et quelque temps après, Nabal étant mort, il épouse Abigaïl.

Ainsi s'expliquent le sourire du prince, l'empressement des serviteurs et surtout le calme de la suppliante.

8° Angle nord-ouest. — Pièce carrée, 8 mètres. La cheminée porte l'H couronnée, au bas de la peinture qui la décore : larg. 2m,60, haut. 3m,40.

Composition fort importante et d'une entière conservation :

Alliance d'Achab et de Josaphat.

Des troupes sous les armes se divisent en deux groupes, et les deux chefs sont à leur tête.

A gauche, Josaphat, roi de Juda, en costume de guerre, est venu visiter Achab auprès de Samarie. A droite, Achab, sorti à sa rencontre, la couronne en tête, se fait amener des victimes, « *mactavit boves plurimos* », et les immole en l'honneur du roi de Juda et du peuple qui l'accompagne. D'une main il tient la bouche d'un bœuf, de l'autre il le poignarde, pendant qu'un prêtre, la tête ceinte d'une bandelette de pourpre, en terrasse un autre que le roi va frapper. Achab persuade à son hôte de marcher avec lui contre Ramoth de Galaad, et Josaphat levant son épée nue : « *Mon peuple est votre peuple, nous vous suivrons à cette guerre.* » (*Paralip.*, liv. II, chap. XVIII.)

Les supports ou tenants représentent Mars à gauche et Pallas à droite.

Pourquoi veut-on donner à cette composition le nom de Pépin le Bref? Où donc est l'arène? Où est le lion qui doit figurer au combat? Pourquoi ces deux armées commandées par deux princes de haute taille? Rien à coup sûr ne rappelle la scène de Pépin le Bref; ce serait une très-grande erreur, en contradiction avec notre histoire et les autres peintures du château d'Écouen.

9° Premier étage, façade nord. — Après le grand escalier du nord sont aujourd'hui les appartements réservés, faisant face à la chambre du Connétable. Ces appartements sont coupés dans leur hauteur; rien n'est à signaler dans les parties basses, mais dans la pièce supérieure (dite des dépôts) est une peinture murale sur cheminée, que nous regarderions comme une des plus belles, si une partie n'en était enlevée.

Jugement de Salomon, 2^{m},40 de larg. 2 mètres de haut.

(Les ornementations inférieures sont perdues dans la pièce au-dessous.) La partie gauche où se trouve le trône de Salomon est enlevée dans l'espace de 1 mètre carré. La tête du roi est d'une rare beauté; de nombreux personnages assistent à la scène, mais ils n'ont pas l'air inquiet de ce qui va se passer; on sent qu'ils ont confiance dans la sagesse du prince. Un homme tient l'enfant par une jambe, et de son glaive il va le partager aux deux femmes à genoux devant lui. De ces deux femmes qui plaident, l'une est entièrement conservée; de l'autre, qui est probablement la mère, on n'aperçoit que les bras; on la devine aux pieds du trône, qui est malheureusement effacé.

10° Premier étage, angle nord-est. — Sur cheminée faisant avant-corps, 2m,60 de larg., 3m,40 de haut. (*Rois*, liv. I, ch. xiii.)

Saül offre le sacrifice avant de livrer bataille.

Cette composition où sont de nombreux personnages est renfermée dans un ovale de 2 mètres de haut. sur 1m,60 de larg.

Le cartouche qui au-dessous l'accompagne rappelle l'évocation de Samuel (*Rois*, liv. I, ch. xxviii); l'ombre du prophète apparaît à gauche, enveloppée d'une vive lumière; à droite, dans la caverne d'Endor, sont le trépied et le feu de l'évocation; on distingue peu Saül et la Pythonisse.

Les tenants principaux portent l'épée d'une main et de l'autre jettent des rameaux de myrthe et d'olivier chargés de fruits.

Les deux peintures en retour rappellent le même sujet, mais, comme exécution, elles sont de beaucoup inférieures à la composition principale. A droite, le roi regarde s'il voit Samuel dans le lointain; à gauche, il a commencé le sacrifice, quand survient le prophète qui lui témoigne son indignation.

Telles sont les peintures principales sur lesquelles je crois devoir appeler l'attention de la Commission de l'Inventaire. Elles ne sont pas entièrement inconnues; mais avec l'interprétation fausse qu'on leur donne, on a trouvé ces sujets incomplets, on les a mal jugés, puis on les a laissés dans l'oubli. Mieux étudiées, les peintures du château d'Écouen redeviendraient des œuvres d'art et mériteraient certainement les regards des savants et des antiquaires; elles ne seraient pas exposées à disparaître *comme ont disparu déjà toutes celles de la façade de l'ouest.*

A. Gallet,
Chanoine de Versailles, membre de la Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art de Seine-et-Oise.

VI

DÉCOUVERTE D'UN TORSE DE FEMME

PROVENANT D'UNE STATUE ROMAINE COLOSSALE.

Le samedi 4 mars courant, je faisais de bon matin une petite exploration sur le territoire de la commune d'Arches, où j'avais recueilli trois semaines auparavant des débris peu caractérisés de statuette qu'on m'avait offerts. J'appris qu'un habitant du lieu prétendait avoir vu, dans un pré de sa famille, une grosse pierre encore enfouie, et lui paraissant ou taillée, ou striée par la nature, mais d'une forme singulière. Je la recherchai aussitôt, et la trouvai en majeure partie enterrée sous le fond caillouteux du ruisseau des Nauves, à 700 mètres en aval du village, à 25 mètres sud de la voie ferrée[1]. J'enlevai le gravier qui recouvrait la partie supérieure de la pierre, et je devinai un torse colossal; mais l'onde était si rapide que je ne pus distinguer si je voyais la poitrine ou le dos du personnage. Sans perdre un moment, je me mis en devoir de trouver les bras et les outils nécessaires pour procéder à la délicate opération du sauvetage. Quatre hommes, manœuvrant dans l'eau pendant quelques heures, parvinrent à remonter sur les prés le lourd fragment, et je ne fus pas peu surpris en distinguant dans ce que j'avais aperçu sous les flots la poitrine drapée et bien modelée d'un corps de femme. Je pus reconnaître qu'il s'agissait bien, non d'un buste, mais d'une statue entière qui avait été coupée au-dessus des hanches, jusqu'au tiers de l'épaisseur, puis brisée par une chute en avant et un peu vers l'épaule droite. Enfin on avait dû transporter et déposer le torse sur le dos, au point de la découverte. Le fragment étant du reste intact; les destructeurs du

[1] Le ruisseau des Nauves ou du Rupt de Géroménil prend sa source près de Senade, passe à Géroménil, à Arches, traverse la voie ferrée et se jette bientôt dans la Moselle.

monument n'avaient dû se proposer qu'un but pratique, tel que la dérivation du ruisseau. Chose étonnante! il paraît que le cours d'eau n'est guère revenu à son ancien lit que depuis un ou deux ans, car le travail du sculpteur a conservé toute sa finesse et sa fraîcheur.

Tel qu'il est, ce torse, devenu le plus bel ornement lapidaire du Musée des Vosges, pèse 368 kilogrammes. Il a, d'un coude à l'autre, 0m,98; la hauteur du fragment est de 0m,76; l'épaisseur, de 0m,50. La taille entière du personnage devait être de 3m,50 au moins, ce qui suppose un piédestal à peu près d'égale hauteur.

Le torse a un caractère de dignité et d'ampleur qui en fait une œuvre remarquable de sculpture régionale romaine. Taillée dans le grès bigarré, la statue était debout, appuyée sur le pied droit, ce que révèle la position de l'épaule gauche, sensiblement plus haute que l'autre. L'attitude était calme; l'extrémité de la draperie, légèrement relevée sur le bras droit, fait voir qu'il s'éloignait un peu du corps, tandis que l'arête très-vive, taillée sous le coude gauche, montre que le bras de ce côté s'infléchissait presque horizontalement en avant, comme pour tenir un objet ou s'y appuyer. Le costume est d'une élégante simplicité. Une mince tunique dessinant les seins est serrée au-dessus de la taille par une ceinture cachée sous des plis bien agencés. Mais, ce qui est très-original et me semble bien rare, pour rompre la ligne dominante de cette tunique, l'artiste a arrondi sur chaque épaule un léger voile fixé sans fibule apparente et descendant derrière le cou en forme de V.

En résumé, malgré quelques légères imperfections, nous avons là un morceau de sculpture de la bonne époque, antérieure sans doute au quatrième siècle. Tout fait espérer que des fouilles pratiquées autour du lieu de la découverte pourraient faire retrouver soit d'autres fragments de la statue, soit des restes importants d'un temple ou de tout autre monument.

Déjà en 1838, le Musée des Vosges avait reçu un torse d'homme de grandeur naturelle, trouvé à 600 mètres à l'est du précédent. Il est ébauché avec art dans le grès. La statue est nue, à part une petite draperie couvrant l'épaule gauche, et semble faire voir, par un arrachement descendant sur le dos, les vestiges d'un casque. Il serait donc vraisemblable qu'il s'agirait d'un Mars ou d'un Jupiter.

Arches servait de carrefour à quatre voies romaines qui ont laissé

des traces de leur pavé [1]; j'ai recueilli une trusatile exhumée à l'emplacement de la gare actuelle; on a trouvé des monnaies impériales sous les déblais, dans l'établissement du chemin de fer, et malgré tout, on ignore jusqu'au nom romain de la station d'Arches.

Cependant cette localité a joué un rôle important au Moyen Age. Son château, construit vers 1087 par Thierry de Lorraine, a été tout récemment détruit. Il a été longtemps le siège d'une prévôté et renferme dans le tracé de son enceinte un souterrain et un puits qui pourraient bien être antérieurs au Moyen Age. Le 13 courant, je voulus examiner les environs du point où j'avais exhumé le torse de femme. Je reconnus dans une courte promenade quatre points différents très-voisins, tout jonchés de tuileaux à rebords indiquant des constructions d'une certaine étendue. Je fus même assez heureux pour rencontrer et reconnaître, aidé d'un simple outil de jardinage, deux débris de sculpture et un fragment important du couronnement d'un autel romain. Semblable à nos cippes de Soulosse, il était orné à chaque angle d'un rouleau terminé par une rosace, et les deux caractères D D, encore apparents, nous indiquent comme à peu près certaine la dédicace : *In honorem domus divinæ*, à une famille impériale divinisée. La largeur de la paroi principale, calculée sur l'équidistance des caractères, paraît avoir été de $0^{m},98$. Il serait du plus haut intérêt pour l'histoire locale de ne pas s'arrêter pour ainsi dire à la porte du temple, et de poursuivre des recherches qui promettent de nous livrer les secrets d'une civilisation disparue, dont les témoins n'attendent que notre appel pour jaillir du sol trop longtemps muet [2].

Félix Voulot,

Conservateur du musée d'Épinal, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'Art.

Ce sont : la voie de la Moselle, rive gauche, se rendant de Divodurum à Augusta Rauracorum; une voie dont on retrouve des traces dans le parcours de Baccarat à Saint-Loup, une troisième qui joignait Arches à Plombières par Raonaux-Bois; une quatrième qui se retrouve près de Charmois-l'Orgueilleux, d'Uzemain, d'Uriménil et de Donnoux. Toutes ces voies sont pavées.

[2] Depuis le mois de mars 1882, des fouilles ont été reprises dans la même région au moyen de subventions du ministère de l'Instruction publique et de la Société d'émulation des Vosges.

VII

GASPARD MARSY.

La renommée a des rayonnements rétrospectifs : si les fils de ceux qui se sont rendus célèbres voient leur nom s'entourer d'une auréole uniquement due à des mérites antérieurs, les ascendants de ceux que la réputation a consacrés apparaissent aussi dans un cercle lumineux, reflet d'une gloire acquise par leur postérité.

Humbles, et n'étant rien que par les autres, ils éveillent déjà la curiosité; quand ils ont valu par eux-mêmes, ils excitent doublement l'attention.

Gaspard Marsy [1] se place parmi les derniers. Il est le père de deux sculpteurs célèbres, « les frères Marsy », que l'on confond dans un commun éloge, tant ils se sont montrés inséparables dans leur art, dans leurs travaux, dans leur fortune.

Un manuscrit très-laconique dans ses indications : *Mémoires chronologiques,* intitule Gaspard Marsy — qu'il nomme en outre Barthélemy — « célèbre sculpteur cambrésien établi à Florence ». Or ces mémoires, n'ayant point encore été mis en défaut, à ce jour du moins, autorisent à croire, jusqu'à preuve contraire, que Marsy est Cambrésien, bien que sa naissance n'ait été nulle part constatée.

Habita-t-il réellement Florence, et à quelle époque alors? Rien ne l'indique, mais on le voit à Cambrai en 1625. C'est la date de la plus ancienne et de la meilleure de ses œuvres connues; car s'il n'eut pas la valeur artistique que ses deux fils devaient acquérir plus tard, il ne manqua point d'un talent certain : une statue de saint Sébastien le prouve. Cette statue de marbre blanc (albâtre) était placée dans l'ancienne église métropolitaine, sur la tombe d'un chanoine, Me Sébastien Briquet.

Celui-ci n'était pas le premier venu; en 1595, préparant la chute

[1] Jespar, Jaspar ou Gaspard Marsy ou de Marsy. On trouve ces diverses orthographes.

du maréchal de Montluc, duc de Balagny, qui gouvernait en tyran Cambrai pour la France, il fomentait contre cet oppresseur la révolte des bourgeois, en même temps qu'il négociait avec le général espagnol Fuentès la reddition de la ville à Philippe II, mettant ainsi le gouverneur entre deux ennemis qui le forcèrent à capituler. Le chanoine avait aussi été chargé de représenter l'église de Cambrai près de l'empereur Mathias, à la diète de Ratisbonne en 1613.

Mais ce qui lui donne surtout le droit d'être ici mentionné, c'est son amour éclairé pour les arts.

C'est lui qui fit don aux Capucins, en 1616, trois ou quatre ans après leur venue à Cambrai, de la superbe *Mise au tombeau* de Rubens, don princier qu'on voit toujours dans l'église paroissiale de Saint-Géry (Saint-Aubert).

Me Briquet, qui se connaissait en artistes, avait commandé pour son futur « monument », affirment les *Mémoires chronologiques*, la statue de son patron, saint Sébastien, qui est une œuvre de valeur. Le saint est représenté souffrant le martyre; on voit sur son corps entièrement nu, sauf une draperie étroite en ceinture, les trous dans lesquels, par un sentiment de réalisme qui n'était pas rare alors, on avait fiché les flèches empennées, instruments du supplice du saint; ce qui le fit choisir pour patron par plusieurs des compagnies ou serments d'archers si nombreux avant 1789. Il a les bras levés, droits au-dessus de sa tête, et la jambe gauche croisée devant la jambe droite. Son regard cherche le ciel, et les traits de son visage amaigri, encadré de longs cheveux bouclés descendant sur les épaules, reflètent la souffrance, expression que complète la bouche, entr'ouverte comme pour laisser échapper une plainte, tandis que la poitrine se soulève. Dans l'œil, l'artiste a indiqué la prunelle, et la bouche laisse voir la langue et les dents très-finement rendues.

Le torse est d'une anatomie à la fois savante et discrète, et les formes en général peu soutenues et d'une nature plutôt sèche que replète. Les bras et une jambe ont été réparés ou refaits en partie. Les liens maintenant le corps ont disparu.

Cette statue, taillée dans deux blocs [1], fut mise sur la tombe du chanoine contre l'un des piliers de la nef; mais lorsque, au dix-

[1] La jonction se trouve sous l'aisselle.

huitième siècle, l'église subit dans son ornementation les modifications imposées alors par les contempteurs de l'art ogival, entaché, selon eux, de barbarie, le monument de Mr Briquet fut détruit [1]. Par une circonstance heureuse, « les grands archers » cambrésiens, dits de Saint-Sébastien, sollicitèrent des « restaurateurs » et en obtinrent, le 6 avril 1720, disent les *Actes capitulaires*, manuscrit de la bibliothèque communale [2], l'œuvre de Marsy, que l'on dressa contre la première colonne de l'église.

A la Révolution, cette figure fut transportée dans la ci-devant chapelle abbatiale de l'abbaye de Saint-Aubert, transformée en musée national, puis enfin déposée au Musée communal actuel, lors de sa création ; on l'y voit encore [3].

Gaspard s'était marié à Jacqueline Tabagniez, et l'année même de la mort du chanoine Briquet, en 1624, il naissait au sculpteur le premier de ses fils, nommé Jespar comme son père, dont il devait faire arriver le nom à la postérité. Quatre ans après, le 6 janvier 1628, il venait à l'artiste un autre fils, le futur collaborateur de son aîné, et qui fut appelé Baltazar [4].

L'auteur du *Saint Sébastien* n'avait plus à faire sa réputation lorsque l'archevêque Vanderburch fondait, de ses propres deniers, sur l'emplacement d'une vaste propriété dite « des Ours [5] », un charitable asile pour l'entretien et l'enseignement de cent jeunes filles pauvres. Cette fondation prit le nom de « maison Notre-Dame ». On chargea Marsy des travaux d'art qu'elle comportait.

En 1629, il y sculpte donc les figures et les ornements de la chapelle [6].

[1] *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, par J. Houdoy (page 149).

[2] N° 984.

[3] N° 26. — Cette statue mesure 1m,70 de la tête aux pieds, et, compris les bras levés, 2m,08.

[4] « Le 6 de janvier 1628, fut bapt. Baltazar, fils de Mre Jespar Marsy et Jacqueline, Tabagnez et fut parin Mr Robert Lanechin *, et marine fut Damelle Vander Cambre. »

(Registre des paroisses. — La Madeleine, n° 57, fol. 133.)

[5] C'était une ancienne brasserie. (Acte de vente du 20 février 1625. *Archives communales*)

[6] « A Mre Gaspar de Marsy pour les partyes portez par son billet luy at esté payé icy, 1r XIJ fl. » (2e semaine de mai 1629. Comptes de la fondation Van-

* Lanechin était ingénieur du Roi à Cambrai et l'auteur des plans de la maison Notre-Dame, fondée par Vanderburch.

L'établissement avait, outre une issue sur une ruelle nommée des Bazons, menant à Saint-Géry en ville [1], une sortie sur la rue des Blancs Linceuls; Marsy la décora également, et les « enrichisseures » qu'il y fit lui valurent, en mai-juin 1630, quatre florins dix patars [2].

Il sculpte encore cette année pour la même maison la statue de Notre-Dame et celle de sainte Agnès, patronne des « filles dévotaires » chargées de diriger et de conduire le pieux refuge; les deux lui sont payées trente florins [3]. La dernière de ces figures se trouve de même au Musée [4].

Sainte Agnès est debout; ce n'est plus une enfant; à peine est-ce une jeune fille, si l'on en juge

Par un sein tout mignon qui ne fait que de naître.

L'air d'innocence de son visage est animé par une petite bouche légèrement entr'ouverte. Un diadème et des bandelettes flottant sur l'épaule droite retiennent les cheveux, dont une tresse souple glisse du côté opposé le long d'un col fin. De la main gauche, la vierge romaine tient un livre fermé; la droite levée et mutilée portait sans doute un objet absent. Les bras sont découverts; les pieds chaussés, d'une sorte de cothurne, ont les doigts nus. Un vêtement léger, moitié antique, moitié renaissance, couvre le torse, dont il accuse de près les formes juvéniles. Des broderies ornent le haut du corsage et des courtes manches, la poitrine et la ceinture d'où part une jupe tombant droit, et qui retient de plus le pan d'un manteau attaché sur le dos. L'ensemble est simple, les proportions sveltes, les draperies sobres de plis; traces de dorure.

derburch. — Érection de la maison dite des *Ours*. Vol. 2e, fol. 92.) (*Archives hospitalières*.)

« Item le XXIIIIe de septembre 1629, à Mre Jaspart Marsy pour rest et parpaye des images et enrichissements de la chapelle des Ours, luy at este payé la somme de 1c l. fl. » (vol. 2, fol. 116 v.) La quittance, est-il écrit en marge, déclare que le surplus a été payé.

[1] Acte de vente, etc.

[2] « Payé à Mre Jaspar de Marsy, pour avoir taillé les enrichisseures de la porte de derrière, quatre florins dix patars, selon le billet signé de lui. » (Comptes, etc., mai-juin 1630, fol. 126.)

[3] « A Mre Jaspar de Marsy pour deux figures l'une de Notre-Dame et l'autre de sainte Agnès et deux pots de fleurs, porte par son billet la somme de trente florins. » (Même compte, fol. 126 v.)

[4] N° 34. — Cette statue est haute de 1m,48.

Marsy taille aussi, pour la maison de Notre-Dame, les armes du fondateur dans la pierre « d'Escosines [1] », à l'entrée principale où on les voit toujours, au centre d'un fronton brisé, soutenu par deux pilastres doriques. Il sculpte encore deux fois dans d'autres parties de l'établissement l'écu du prélat. Ce travail amène dans les comptes de la fondation, où ces détails sont puisés, le nom d'un artiste cambrésien, signalé ailleurs, le peintre échevin Henry de Vermay, à qui l'on solde dans la première quinzaine de septembre 1630 sept florins « pour avoir albastré les deux armoiryes [2] ».

Gaspard fait de même une niche ornée au-dessus de la porte de la chapelle, puis une autre sur la cour.

En 1631, il exécute dans l'église métropolitaine différents travaux, diverses réparations que les comptes de la fabrique ne détaillent pas, mais pour lesquels il reçoit LCXXI l. (521 l. [3]).

Grégoire d'Audregny, chanoine de la collégiale de Saint-Géry, ayant désigné le lieu de sa sépulture dans cette église, « Jaspar Marsy, Me tailleur d'images », dont le savoir embrasse toutes les parties de l'art de la pierre, fait en 1633, pour cette sépulture, à l'entrée des « carolles » de ladite église, un portail de « closture » dont il fournit le marbre, l'albâtre et le jaspe pour 1,008 livres, plus 9 autres livres données en gratification à ses serviteurs par les exécuteurs testamentaires du défunt chanoine. Il est bon de noter que les visages des figures sculptées par l'artiste sur ce portique étaient peints par un autre artiste cambrésien, Michel Blust [4].

« A frère Sixère pour payer Jacques du Fresne demeurant à Mons, pour deux pierres Descosines pour faire tailler les armes de Monseigneur, trente-trois florins et pour voiture par battiau de Mons à Douay VII flor. cincq pattars et de Douay à Cambray par chariot quinze florins, en tout 55 fl. 5 pat. » Compte de Vanderburch. 24 décembre 1626 au 15 juillet 1629. 1er volume, fol. 97.)

[2] Vermay ne s'était pas trouvé suffisamment rémunéré, car en marge, en regard de l'article qui le concerne, on lit : « Le compteur déclare de payer les VII flo- « rins mais quiceluy Vermay ne se contente point à moing de dix florins, passe « icy et affirmez pour lesdis sept florins. » (Compte, etc, fol. 125. Mai et juin 1630.)

[3] « Mo Gaspari Marsy sculptor pro diversis operibus et reparationibus in billeto ipsi specificatis LCXXI l. » (*Histoire artistique*, etc., page 227. Comptes de l'office de la Fabrique.)

[4] « A Me Jaspar Marsy me tailleur d'images pour un portail de closture par luy fait et livré de marbre Jaspes et albastre, mil VIII l.

« Aux serviteurs dudit Me Jaspart IX l.

« A Michel Blust peintre pour avoir doré lescripture, les globes et repeind les fasces des images, XII l. » (*Histoire*, etc., page 387. Chapitre Saint-Géry, exécutions testamentaires.)

On doit aussi à Gaspard, qualifié alors « tailleur de pierres », dans l'église Notre-Dame, un marbre servant d'épitaphe, devant l'autel de Sainte-Marie-Madeleine, au chanoine Nicolas du Perrois, par qui il avait été commandé en 1640, pour 200 livres [1]; la clôture de la chapelle de l'Ascension, dont le plan lui avait été payé soixante sous en 1641, par un autre chanoine, Jean-Baptiste de Camps [2]; un autre marbre tumulaire pour l'archidiacre Charles Robaulx, d'une valeur de 206 livres [3]; les clôtures de deux chapelles en 1646, pour les héritiers de Robert le Sart, sous-diacre et aussi chanoine, travail qui coûta 3,600 florins (7,200 livres [4]), et enfin, en 1649, un marbre sépulcral mis dans la chapelle de Sainte-Catherine, sur la tombe de Gabriel de Mory, également chanoine, et payé 160 livres [5].

Le sculpteur fait encore en 1650, pour la chapelle haute de l'hôpital Saint-Julien, une figure de saint Nicolas qui devait être une œuvre importante, eu égard au prix de 409 florins que l'on donne au maître imagier. Le même hôpital lui doit aussi un tableau d'albâtre de la Passion, payé 48 livres, un Saint Joseph également d'albâtre, d'une valeur de 12 florins, et, au dortoir, une « petite bauostte » (niche) de trois florins pour l'abriter [6].

Gaspard Marsy, on l'a vu, est indifféremment qualifié sculpteur, tailleur d'images et tailleur de pierres; car, de même que les artistes d'autrefois, il joignait le commerce à la pratique de l'art.

C'est ainsi qu'en 1632, il fournit pour l'église Notre-Dame, au prix de 20 livres, deux grands marbres, « *duabus magnis marmoribus* », et deux ans après, « 1,800 livres de gypse, *vulgo* plâtre,

[1] « A Me Jaspar Marsy tailleur de pierres pour un marbre servant d'épitaphe, ensuite de son ordonnance IIcl. » (*Histoire*, etc., p. 302.)

[2] « A Me Jaspart Marsy sculpteur, pour le contrat de la closture de la chapelle de l'Ascension, IXs. » (*Histoire* etc., page 303.)

[3] « A Jaspart Marsy tailleur, pour un marbre mis sur la tombe du defunct IIcVIl. » (*Histoire*, etc., p. 304.)

Charles Robaulx était archidiacre de Valenciennes.

[4] « A Jaspart Marsy à tant moings des IIIImVIc florins qu'il a convenu et accordé de faire et parfaire deux clostures de chapelles au lieu de l'épitaphe ordonné, IImVIc XLIIII l. » (*Histoire*, etc., page 305.)

[5] « Pour un marbre mis dedans la capelle Sainte-Catherine, paye à Me Jaspar Marsy sculpteur, clX l. » (*Histoire*, etc., page 306.)

[6] Cabinet de M. V. Delattre et comptes de Saint-Julien. (*Archives hospitalières.*)

nécessaires à la réparation de la tour de l'église, pour 360 livres [1] ». On l'a vu précédemment fournir le marbre, le jaspe et l'albâtre nécessaires à l'édification d'une de ses œuvres; en 1641, il vend à la ville, pour la consolidation du clocher de l'église Saint-Martin, servant de beffroi, 2,366 livres de plâtre, à deux patars et demi, par marché passé avec les Quatre hommes. C'est la seule fois que Marsy figure dans les comptes du domaine [2].

La corporation des peintres, sculpteurs, verriers et brodeurs, dite des « quatre styles », réorganisée par lettre du 18 janvier 1619, choisissait en 1633 Jaspar Marsy pour l'un de ses quatre grands maïeurs. Le 18 octobre, il prêtait serment « en plaine chambre », entre les mains du magistrat, de « s'acquitter fidèlement » des devoirs de sa charge, qu'il conservait jusqu'en 1642 [3].

L'art donna-t-il non la fortune, mais l'aisance à son disciple? il y a plus que lieu d'en douter. Si les labeurs lui arrivaient nombreux, plus d'un client oubliait trop ce proverbial « quart d'heure de Rabelais » pour lequel tant d'horloges retardent. Marsy dut plus d'une fois invoquer l'autorité du magistrat pour faire admettre ses réclamations par ses débiteurs. Les requêtes que le maître présente à cet effet font de plus connaître différents de ses travaux.

Le 23 mars 1650, « Me Gaspar Marsy, sculpteur de son style, demeurant à Cambray », représente « que depuis six à sept ans il auroit, sur l'ordre de feu honorable homme Robert Creton, vivant bourgeois audit Cambray, taillée certaine image de Notre-Dame de Pitié, de cinq pieds de haulteur, posée parmi un pillier estant posé dans la neffe de l'église paroissialle de Sainte-Croix », œuvre pour laquelle il réclame, à la succession de Robert, vingt-huit florins ou — ajoute-t-il avec mélancolie et un certain découragement — « telle autre somme au dire des gens à ce cognoissant ».

Le même jour, Marsy présente une autre requête analogue fai-

[1] « Gaspari Marsy pro duabus magnis marmoribus xx l. » (*Page* 228.) 1632.
« Mgro Jaspari Marsii sculptori pro 1800 libris gupsi vulgo plastro ad reparandum turrim ecclesie 111c lx l. » (*Ibid.*) 1634.
Etc., etc. (*Histoire*, etc.)

[2] « A Mre Jaspart Marsy pour avoir livré pour le clocher de Saint-Martin le nombre de deux mil trois cent soixante six livres de plastre au prix de deux patars et demy la livre en suitte du marché fait avecq luy, etc., v iiij xx ix l. t. » (Compte du domaine, 1641-1642; fol. 25, juin 1641.)

[3] *Registre des Offices*, fol. 125. (Archives communales.)

sant connaître qu'il y a quatre ou cinq ans, il aurait exécuté sur la demande de feu « Louys Rousseau, vivant advocat audit Cambray, plusieurs et diverses besognes de sculptures; si comme entre aultres, une porte de blanche pierre, avecq son architecture, armoiries et enrichissementz de la maison où il est décédé, faisant l'entrée pour aller à la court et par-dessus ce, une gallerie de pareille pierre blanche, soutenue par cinq grands pilletz aussy de pierre sur lesquels sont tailliés les armoiries tant dudit Rousseau que de sa femme, et autres jolitées, si comme pots à fleurs, et avecq plusieurs autres ouvrages de marbre et d'albastre, pour lesquels il réclame aux héritiers du mort, septante florins, comme aussi aultres neuf florins (dix patars), dont ledit sieur Rousseau lui est resté reliquataire pour avoir taillé en bois le model du chandelabre de l'épitaphe de feu son frère, priant que l'on ait esgard qu'il y a longtemps que lesdites besognes sont achevées ».

C'est seulement l'année suivante, le 29 octobre, qu'il est admis par l'échevin de semaine, Firmin Driancourt, à prêter serment que sa réclamation est légitime, pour entendre condamner le curateur des héritiers Rousseau à payer la somme contestée [1].

Les créanciers du sculpteur — il en avait — devaient à leur tour attendre que les rentrées se fissent pour être désintéressés.

Dans un acte passé à Cambrai par-devant notaire, le 18 mars 1650, Marsy se reconnait débiteur « envers demiselle Anne Bruze, vesve de Firmin de La Folie, de la somme de septante-six florins carolus, restant de cent florins pour voitures faites par le dit feu de la Folie, des pierres et matriaux pour la chapelle Notre-Dame de l'église de Bappalmes (Bapaume), laquelle somme de soixante-six florins » le débiteur promet payer à la veuve, à « ses hoirs, ayant cause ou au porteur, sçavoir : vingt-quatre florins lorsque la table d'autel de feu Jean Masselot sera assise, autres vingt-six florins en dedans le jour de Notre-Dame my aoust prochain », et le reste « pardedans la Noël en suyvant », offrant pour garantie « sa foi et serment de son corps », gage, hélas! trop souvent illusoire, quand le besoin se fait pressant [2].

[1] *Archives communales.*

[2] Manuscrit de la bibliothèque communale, n° 1023, fol. 1.

C'est la dernière fois que l'on trouve le nom de l'artiste dans les archives de Cambrai.

Ses fils, qu'il avait initiés aux secrets et à la pratique de son art, ayant largement profité des leçons de leur père, le quittaient en 1648, pour aller à Paris demander à des maîtres plus en renom de précieux enseignements qui ont fait des deux sculpteurs cambrésiens des artistes français, vivant encore dans leurs œuvres. La fortune leur sourit bientôt; comme ils avaient conservé le culte de la famille, ils appelèrent près d'eux une sœur, leur père ensuite, puis deux frères, dont l'un, Melchior, était peintre. (Voir sur ces artistes les *Mémoires inédits* des Académiciens, I, 1854, p. 307-11; le *Dictionnaire* de Jal, 341-2, et les *Anciennes Archives de l'art français*, 1re série, VI, 212-3.) A quelle époque s'opéra le départ du vieux Marsy? c'est ce qu'il n'a pas été possible de connaître.

On peut ajouter, comme complément de cette courte notice, que le Musée de Cambrai possède une œuvre de Gaspard Marsy le fils : c'est un bas-relief en marbre blanc, de 1m,10 de large sur 0m,55 de haut, représentant, sous une forme allégorique, la prise de Cambrai par Louis XIV. Le roi, l'épée à la main, est à cheval au centre de la composition. Il est vêtu à la romaine et porte de longs cheveux bouclés qui lui tombent sur les épaules. Au-dessus de lui plane la Renommée tenant de sa main droite une trompe recourbée, tandis que de la gauche elle va poser sur la tête du vainqueur un casque ceint de lauriers. Elle est précédée de deux petits génies : le premier sonne de la trompette, le second porte un flambeau. Le coursier royal foule aux pieds une *satyre* renversée qui laisse échapper de son bras l'écu impérial brisé. En avant, à gauche, mêlée de cavalerie : chevaux renversés ou se cabrant, cavaliers désarçonnés, tambours, armes aussi brisées. Au lointain, la ville et ses nombreux clochers. A droite, derrière le roi, les généraux entraînent une troupe équestre armée de lances, où chevauchent, au premier rang des trompettes sonnant et des porte-étendard avec leurs bannières fleurdelisées. Au second plan, l'un des officiers reçoit un pli que lui présente un soldat : sans doute l'annonce de la reddition de la place. Fond de paysage. A la partie supérieure, près de la Renommée, une banderole où on lit : « Prise de Cambray. »

L'œuvre est délicate et finement taillée, la scène d'une grande énergie et très-mouvementée. Les chevaux — il y en a quatorze —

ont tous la tête petite et cette croupe développée que l'on remarque dans les tableaux de Vander Meulen. Tous les personnages, au nombre de vingt-neuf, sont vêtus et armés comme le roi, à l'antique[1].

A. Durieux,

Membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

VIII

CHEF DE SAINT MARTIN

EN ARGENT DORÉ ET ÉMAILLÉ

QUATORZIÈME SIÈCLE

ÉGLISE DE SOUDEILLES (Corrèze).

La petite église de Soudeilles, située dans le département de la Corrèze, possède une de ces œuvres d'orfévrerie que le moyen âge nous a léguées comme un témoignage de l'habileté des artistes de cette époque.

C'est un chef de saint Martin ; sa hauteur est de 38 centimètres.

Le saint a la tête coiffée d'une mitre ; il est revêtu d'une chasuble non fendue sur les côtés ni échancrée sur le devant. Cette chasuble, garnie autour du cou d'une large bordure d'orfrois, est décorée d'élégants rinceaux qui s'enroulent en sens divers et qui se détachent sur un fond pointillé imitant une étoffe.

La poitrine est ornée d'un médaillon formé par une plaque de cuivre ovale, dentée sur les bords et enrichie au centre d'un

[1] Ce bas-relief a été payé 637 fr. 45 c. On peut voir le détail de cette négociation dans les délibérations du conseil municipal des 11 mai et 24 juin 1828. L'œuvre fut, dans le transport, brisée sur la hauteur en deux parties rescellées depuis.

superbe cristal de roche cabochon entouré de huit émaux de couleur blanche, bleue, grenat et verte, montés en tablette dans des bâtes rectangulaires et ovales à sertissure tout unie. Ce médaillon a été fixé au moyen de huit petits clous dont les têtes apparaissent d'une manière très-visible.

Sur le sommet de la tête se trouve une ouverture circulaire qui était fermée par une plaque mobile, mouvant autour d'une charnière. C'est par cette ouverture que l'on introduisait les reliques, d'après un usage généralement adopté et que l'on retrouve notamment au chef de sainte Valérie que conserve l'église de Chambon-sur-Voueyze (Creuse) [1], à ceux de saint Dumine à Gimel (Corrèze) [2], de Charlemagne à Aix-la-Chapelle [3], et de saint Pardoux a Guéret [4].

Le saint a les cheveux et la barbe frisés et très-épais; sa physionomie n'a pas un type vulgaire : elle dénote une certaine naiveté et une grande finesse.

Pour faire la part de la critique, nous dirons bien que les ailes du nez sont un peu larges, que le menton trop court et trop fuyant n'a point les proportions classiques, que le pavillon des oreilles est trop porté en avant, et que plusieurs détails manquent de fermeté; mais ce dernier défaut est attaché aux œuvres repoussées en métal précieux : le peu d'épaisseur des lames employées ne permettait pas ces retouches profondes à la lime et au burin presque indispensables pour donner une certaine vigueur et affermir la mollesse des contours.

Le buste, à proprement parler, est en cuivre fondu, coulé, doré, ciselé et retouché au burin; mais la tête et la mitre sont exécutées en lames d'argent doré, laminées par le martelage et repoussées en raison de leur propriété malléable.

Comme nous pouvons en juger, le moyen âge a produit avec ce procédé des chefs-d'œuvre remarquables; mais on se rend facilement compte des difficultés que devait éprouver l'artiste, obligé qu'il était de façonner son œuvre en relief et à coups de marteau sur une plaque de métal relativement mince, et qui cédait facilement à la moindre pression.

[1] *Bulletin monumental*, année 1880, p. 510.
[2] *Ibid.*, année 1875, pl. V.
[3] *Ibid.*, année 1877, p. 403.
[4] *Revue de l'art chrétien*, année 1881, p. 393.

La mitre qui recouvre la tête du saint est de forme triangulaire ; elle n'a point de fanons, et, comme les objets analogues de l'époque, elle se fait remarquer par le peu d'élévation de ses pans.

Nous n'avons pas à faire ici l'historique des mitres. Nous nous bornerons simplement à dire qu'à partir du treizième siècle elles furent toujours ornées de broderies relevées de perles et de pierres précieuses. Le goût pour leur décoration était même des plus exagérés. C'est ainsi que nous voyons l'archevêque de Rouen Eudes Rigaud constater, dans une de ses visites pastorales, que les moines de Cérisy s'étaient endettés de la somme énorme de 1,100 livres pour faire la mitre de leur abbé, lorsque celui-ci obtint le privilége de porter cette coiffure [1].

Le sculpteur qui a exécuté le précieux monument dont nous nous occupons se trouvait sans contredit sous une pareille influence. En effet, les pans de la mitre sont enrichis sur toute leur surface d'un pointillé sur lequel sont jetées des feuilles de vigne exécutées au repoussé. Un galon qui part de leur sommet et descend sur la bandelette les partage dans toute leur hauteur en deux surfaces égales, sur lesquelles sont appliqués deux petits médaillons qui ont la forme d'un trèfle.

Les galons, les bandelettes et les médaillons sont recouverts d'émaux translucides qui teignent de leur vive et changeante nuance des ciselures métalliques, et leur communiquent, selon qu'elles sont plus ou moins creuses, un modelé coloré plus ou moins accentué, produisant des effets de peinture du plus riche effet.

Les plaques d'émail étaient au nombre de quatorze, réparties toutes par nombre égal sur chaque face de la mitre : quatre de forme trilobée ayant quatre centimètres d'une pointe à l'autre, et dix de rectangulaires mesurant 55 millimètres sur 15 ; trois de ces dernières ont malheureusement disparu.

Les émaux, comme tous ceux de cette nature, sont travaillés sur des plaques à part et sertis ensuite à leur place.

Les plaques se composent d'une série de quatre-feuilles inscrites dans un cercle de couleur rouge liséré d'or, et qui se détachent sur un fond vert orné de petits fleurons à trois pétales, dorés,

[1] Quicherat, *Histoire du costume en France*, p. 222, 223.

réservés par la gravure et disposés en écoinçons. Chacune de ces quatre-feuilles encadre un oiseau qui a été finement ciselé. Tous les oiseaux ont des attitudes différentes ; les fonds sur lesquels ils apparaissent sont bleu d'azur, transparents, et le jeu de la lumière est augmenté et varié par des hachures, non croisées, faites dans le métal.

Les têtes et les pattes des oiseaux sont épargnées ; elles ne présentent qu'une silhouette, mais les détails, tels que les contours des yeux, sont exprimés par un travail de burin dont les tailles sont remplies par un émail noir. Les corps et les ailes sont au contraire recouverts par des émaux translucides, roses, pourpre, lilas, jaunes et vert clair ; ces émaux, étendus sur un fond également ciselé, changent de nuances selon le plus ou moins d'épaisseur de la pâte vitreuse, en produisant sur la plaque métallique des reflets des plus brillants.

Tous ces émaux ont été coulés sur argent; les parties seules épargnées ont été dorées après coup. En les étudiant, nous découvrons chez eux l'emploi de trois procédés différents : la taille d'épargne pour les têtes, les pattes des oiseaux et les détails des ornements, la niellure pour remplir les traits du burin, enfin toutes les délicatesses des émaux de basse-taille pour le corps des oiseaux et les fonds.

Ce genre d'émail, classé par M. de Laborde dans la catégorie des émaux mixtes, fut, nous dit le même auteur, généralement employé par les orfèvres français, et il s'en est conservé peu d'exemples [1].

Chose étonnante, cette œuvre remarquable est restée jusqu'ici à peu près inconnue. L'abbé Texier, il est vrai, l'avait vue ; il en a même parlé dans son *Dictionnaire d'orfèvrerie ;* mais nous sommes étonné qu'il ne s'y soit pas arrêté davantage. Nous relèverons même quelques erreurs dans sa courte description.

« Ce buste », a-t-il écrit, « mérite, malgré ses petites dimensions, une mention particulière. La mitre du pontife est décorée de *deux médaillons circulaires* en argent doré. Des oiseaux finement ciselés y étalent leur riche plumage. Des émaux translucides et du plus vif éclat, unis à leur surface extérieure, sont coulés sur cette

[1] De Laborde, *Notice des émaux du Louvre*, 1re partie, p. 116.

ciselure et teignent de leurs nuances le métal qu'ils recouvrent en mêlant leurs reflets à son poli brillant. On dirait une éclatante et délicate peinture à lustre métallique. L'art de l'émailleur et celui de l'orfèvre ne s'unirent jamais avec plus de bonheur [1]. »

Et ailleurs, dans son ouvrage sur les *Argentiers et émailleurs de Limoges*, le même auteur s'exprime ainsi : « Les émaux décrits jusqu'à présent dans ces pages ont le cuivre pour récipient. On aurait tort d'en conclure que les argentiers limousins n'émaillèrent pas des métaux plus précieux, tels que l'argent et l'or. Nous n'en voulons pour exemple que le buste en vermeil de saint Martin, *exécuté dans la deuxième moitié du treizième siècle*, et possédé par l'église de Soudeilles. Malgré ses petites dimensions, il mérite d'être signalé [2]. »

Il y a certainement ici une erreur de date. Le chef de saint Martin appartient à deux époques bien distinctes : la plus ancienne, qui est celle des émaux, date du quatorzième siècle ; quant au buste, qui est en cuivre doré, il ne remonte d'une manière bien évidente qu'au seizième siècle. Mais l'abbé Texier soulève un problème des plus intéressants; et dont il ne nous donne pas malheureusement la solution. Nous le regrettons d'autant plus que nous savons tous combien il était compétent en pareille matière. Ce chef serait à ses yeux de fabrication limousine.

Lorsque l'on étudie des monuments de ce genre, à défaut du nom du maître, on est tout naturellement porté à s'enquérir de la contrée où il a pu vivre, de l'école à laquelle il appartenait. Pour le travail qui nous occupe, les points de comparaison sont trop rares pour permettre à cet égard une réponse satisfaisante ; mais les probabilités sont grandes, et nous nous rangerons volontiers à l'opinion émise par le savant abbé.

Quelques développements sont ici nécessaires ; nous allons les donner, en résumant les travaux des auteurs qui se sont occupés de cette question.

Nous avons déjà fait connaître la nature des émaux translucides : des figures où des ornements sont gravés sur une feuille métallique, généralement en or ou en argent, et les émaux qu'on

[1] *Dictionnaire d'orfèvrerie*, col. 1319.
[2] Abbé Texier, *Argentiers et émailleurs de Limoges*, p. 216.

a soin de prendre translucides sont coulés sur ces gravures; les saillies de la sculpture laissant à l'émail peu d'épaisseur, les fonds, au contraire, leur en donnant beaucoup, il se produit une échelle indéfinie de tons différents dans la même nuance d'émail. C'est ce qu'on appelle aussi *émaux de basse-taille, basse-taille émaillée.* On les désigne quelquefois sous le nom d'*émaux de relief,* lorsque les configurations sont en bosse au lieu d'être en creux[1].

On ne connaît pas au juste l'origine des émaux translucides, mais on s'accorde généralement à regarder l'Italie comme le berceau de ce genre d'industrie; c'est en effet dans cette contrée qu'on trouve les émaux de cette nature qui portent la date la plus ancienne.

La cathédrale de Milan possède un évangéliaire de l'an 1015 revêtu d'une couverture d'émaux translucides sur fond guilloché, représentant le Sauveur crucifié entre la Sainte Vierge et saint Jean, les douze apôtres, saint Ambroise et saint Satirus, un des patrons de la localité[2].

Dès l'année 1286, Jean de Pise fit pour l'église d'Arezzo un parement d'autel aujourd'hui disparu, et Duccio de Sienne, en 1290, un calice conservé dans le trésor du couvent de Saint-François d'Assise, enrichis tous deux d'émaux translucides[3].

Le célèbre reliquaire d'Orviéto, connu sous le nom de « *Tabernacle du Corporal* », est daté de 1338 et a été fabriqué par l'orfèvre siennois Ugholino[4].

Enfin le reliquaire de saint Juvénal sort du même atelier et est l'œuvre du même maître Ugholino, aidé cette fois de son associé Viva de Sienne[5].

Ce goût pour l'orfèvrerie ornée d'émaux translucides continua de régner en Italie pendant le quatorzième et le quinzième siècle,

[1] Claudius Popelin, *l'Art de l'émail*, p 21. — « Les émaux translucides reçurent peut-être, dans certains inventaires du moyen âge, le nom d' « émaux « de plique », appellation que nous croyons surtout réservée aux émaux cloisonnés, lesquels sont sertis en guise de pierres fines, tandis que les émaux translucides entrent plutôt dans la composition de celle-ci. » Darcel, *Notice des émaux du Louvre*, p. 68.

[2] *Annales archéologiques*, tome XVI, p. 232.

[3] J. Labarte, *Histoire des arts...*, tome II, *Orfèvrerie*, et tome III, *Émaillerie*.

[4] *Annales archéologiques*, tome XV, p. 368.

[5] *Ibid.*, tome XV, p. 365.

comme le prouvent les pièces la plupart signées ou à dates certaines que possèdent les trésors des églises de la Péninsule.

Les émaux translucides se fabriquèrent aussi en Allemagne et certainement en France, probablement à la suite de ce grand courant commercial que provoquèrent les Croisades et qui vint de l'Orient vers l'Occident.

Nous pourrions citer cette châsse si remarquable du douzième siècle, de provenance incontestablement limousine, recouverte à profusion d'un superbe émail violet, translucide, et que possède, dans la Corrèze, l'église de Gimel; mais nous trouvons de notre dire une preuve encore plus concluante dans ces deux petits distiques de 1878, émaillés sur argent qui figuraient, au Trocadéro, à l'Exposition et qui appartiennent, l'un à mademoiselle G. Fillon, l'autre à M. Victor Gay. Les inscriptions gravées sur ces objets ne deux laissent aucun doute sur leur origine française. Il en est de même de l'émail sur or de l'enseigne de chapeau de la collection Rothschild [1] et de cette fibule conservée au Musée du Louvre et cataloguée sous le numéro 186.

La France a donc produit des émaux translucides, mais aucun document historique ne nous fait connaître les centres de fabrication.

Dom Vaissette nous affirme bien, dans son *Histoire du Languedoc* [2], que dès le douzième siècle il existait à Montpellier une fabrique d'émail translucide, et il nous cite une ordonnance rendue, en 1317, par Philippe le Bel, pour défendre aux monnayeurs français d'entraver l'*ouvrage en émail* qui se fabriquait dans la partie de la ville qui était du domaine de don Sanche. Mais l'assertion du savant bénédictin n'est point exacte, et son erreur provient de la traduction vicieuse du mot latin *esmerare*, que l'on a cru à tort, devoir rendre par le mot français *émailler*.

Voici, en effet, ce que nous lisons dans Du Cange, qui reproduit, à ce sujet, le texte de la charte en question : « ESMERARE, *Merum seu purum reddere vel purgare, ad Esmerum seu ad monetarum in metallo probitatem, vel ad legem, ut cum monetariis loquar, revocare.* Vide *Exmerare.* Charta Phil. V, ann. 1317, in Reg. 54.

[1] *L'Art ancien à l'Exposition de* 1878, p. 267.
[2] Dom Vaissette, *Histoire du Languedoc*, Toulouse, 1844, t. VII, p. 48.

Chartoph. reg. fol. 43, v° : *Significavit nobis..... rex Majoricarum illustris quod cum nos in parte nostra, quam habemus in Montepessulano, nostram faceremus cudi monetam in monetagio nostro, quod noviter de Sumidrio apud Montempessulanum mutatum extitit, ex hoc valde dicto regi, juri et juridictioni suæ præjudicetur, ut dicit, qui cum ad* Esmerum *auri et argenti Montispessulani, quod ad ipsum pertinet..... totum argentum quod portatur ad dictum monetagium debeat* Esmerari, *ut dicit; hoc heri gentes nostræ nullatenus patiantur... Non ampediatis quominus* Esmerum *auri et argenti, in operibus tamen aurifabriæ habere, tenere et exercere possit.* »

Nous avons jugé à propos de transcrire[1] ce texte, qui a été la cause de l'erreur de Dom Vaissette, qu'ont reproduite ensuite tous les archéologues qui se sont occupés de cette question.

Mais revenons à notre sujet.

On peut affirmer que le goût pour les émaux de basse-taille se propagea rapidement en France pendant les treizième et quatorzième siècles. Il n'y a qu'à voir les inventaires des trésors des églises et ceux des trésors non moins considérables accumulés par les rois et les princes fastueux de cette époque. Parmi les documents de ce genre au quatorzième siècle, les deux plus intéressants sont sans contredit l'inventaire du roi Charles V, fait en 1379, et celui du duc d'Anjou, son frère.

Charles V était pour les autres et pour lui-même d'une magnificence qui allait jusqu'à la prodigalité, et d'après ce que rapportent les inventaires et les comptes royaux, son propre trésor ne peut guère être évalué à moins de dix-neuf millions de notre monnaie. Que l'on parcoure ces inventaires, et nous verrons un grand nombre d'objets : croix, calices, burettes, reliquaires, ceintures, hanaps, aiguières, nefs, gobelets, coustels, baccins, salières, drageoirs, etc., servir de récipient à l'émail translucide; il semblerait qu'il ne devait y avoir sans lui ni chez-soi élégant, ni recueillement, ni parure.

Toutes ces richesses n'ont pu évidemment sortir d'un seul atelier, et il devait exister en France plusieurs centres de fabri-

[1] Sur une indication dont je suis redevable à l'obligeance de M. Eugène Molinier, attaché à la conservation des Musées du Louvre.

cation. Comment alors admettre qu'il ne s'en trouvait point à Limoges! Limoges, on le sait, dès le douzième siècle, se fit remarquer par une entente commerciale des plus heureuses; elle accapara l'industrie de l'émail sur cuivre à tel point que ses œuvres étaient connues et désignées dans toute l'Europe sous le nom d'*œuvres de Limoges* (opus Lemovicense). Est-il possible de supposer que cette ville, après avoir cessé de fabriquer pour un motif ou pour un autre des émaux champlevés, se soit reposée subitement pendant quelque temps, pour tout à coup tourner son activité vers une application nouvelle et réussir à imposer une seconde fois son nom à un nouveau genre d'émail : l'émail des peintres ?

Dans les arts, les procédés ne développent toutes les ressources que de proche, en proche, et la perfection, le progrès n'apparaissent qu'après une suite de tâtonnements dont la filiation existe toujours, alors même qu'il est difficile d'en suivre la trace.

Les émaux champlevés n'ont été qu'une imitation économique des émaux cloisonnés d'or que fabriquaient les Byzantins; il n'existe entre eux que la différence du mode de la disposition des compartiments destinés à recevoir les diverses compositions vitrifiables; les emaux translucides, sur or ou sur argent, peuvent être regardés comme le passage des émaux champlevés aux émaux peints.

« Ces émaux », nous dit M. Darcel, « ne sont que des ouvrages de glyptique, et la gravure des sceaux a dû conduire à leur fabrication [1]. » Rien d'impossible dans cette assertion. La gravure des sceaux a pu contribuer puissamment à obtenir ce résultat, dont la cause doit être aussi recherchée dans la nature même du travail préparatoire que nécessitaient les plaques de cuivre avant de recevoir l'émail.

Pendant les douzième et treizième siècles, on émaillait les figures et tous les détails du dessin, ce qui donnait à l'aspect de la composition une tournure assez barbare. Pour remédier à ce défaut, à partir du treizième siècle, l'émail ne servait plus qu'à colorer les fonds ; les figures étaient réservées en entier sur la plaque de cuivre, et les traits du dessin exprimés alors par une fine gravure sur le métal.

[1] *L'Art ancien à l'Exposition de* 1878, p. 266.

Le rôle réservé au ciseleur devenait de plus en plus important ; aussi voulait-on louer l'habileté d'un artiste, on ne séparait point la pratique des deux arts : « Il estoit tant subtif et imaginatif », disait-on, « que il faisoit orfavreries d'or et d'argent, esmailleries et autres choses, comme se il eust été maistre [1]. »

Dès le commencement du quatorzième siècle, l'émaillerie sur cuivre était peu recherchée ; le goût pour les matières d'or et d'argent se répandait de plus en plus, et l'on comprend facilement qu'il n'était pas possible de recouvrir d'un émail opaque des matières aussi précieuses que l'argent et que l'or. Les émailleurs de Limoges étaient trop habiles commerçants pour ne point se plier aux caprices de la mode. La voie était déjà toute tracée par des nations voisines ; ils la suivirent et produisirent aussi des émaux translucides.

Mais ces émaux, tous sur or ou sur argent, ne pouvaient être que de petites dimensions ; c'étaient des bijoux précieux qui se prêtaient peu à la composition des scènes historiques fort en vogue à cette époque. L'idée vint alors de prendre une plaque de métal, de tracer avec un pinceau et de la couleur vitrifiable les contours des figures d'un sujet, d'accentuer fortement les ombres avec le même ton, de coucher sur les draperies des émaux translucides assez clairs pour laisser transparaître le cuivre, et les émaux peints par apprêt étaient ainsi découverts.

Pour admettre un arrêt de production chez les émailleurs limousins, certains auteurs mettent en avant ces guerres désastreuses qui, pendant le cours du quatorzième siècle, ravagèrent la France en général et Limoges en particulier. Les arts pour prospérer, disent-ils, ont besoin d'un autre état de choses que les sanglantes dissensions civiles et l'envahissement des étrangers. Pendant ces époques troublées, les ateliers se fermaient, et les princes et les gentilshommes étaient contraints de faire eux-mêmes main basse sur leurs collections de joyaux [2].

Cette manière de voir n'est pas parfaitement exacte et ne suffit pas à coup sûr pour contester l'existence d'ateliers limousins au quatorzième siècle.

[1] Du Cange, *Litt. remiss.*, ann. 1417.

[2] Paul Lacroix, *les Arts au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, p. 148. — Labarte, *loc. cit.*

« Le 19 septembre 1370, il est vrai, la ville de Limoges fut prise par le prince de Galles. Quelle qu'ait été la grandeur de ce désastre, si l'on en prolonge jusqu'à 1380 l'influence perturbatrice, ce sera accorder beaucoup à un événement qui, pour les émailleurs, n'avait d'autre conséquence grave que de ruiner momentanément et d'interrompre tout d'un coup le commerce. Autrement, en admettant la ruine de leurs moufles dans le saccage des édifices, leur poudre d'émail jetée au vent en même temps que les meubles sont jetés par les fenêtres, il fallait quelques semaines pour reconstruire les uns, pour recomposer les autres et pour préparer les plaques de métal destinées à recevoir l'émail [1]. »

Telle était aussi la manière de voir de Ferdinand de Lasteyrie :

« Il semblerait que les arts industriels ne pussent acquérir un grand développement que dans les temps de paix et de prospérité. En principe, cela devrait être vrai. En fait cependant nous voyons ici se produire tout le contraire : c'est au plus fort de la guerre de Cent ans, pendant la démence de Charles VI, pendant cette période de désolation où les rivalités princières amenèrent la France à deux doigts de sa perte, que l'orfévrerie civile prit un développement jusque-là sans exemple, grâce au luxe effréné, à la rapacité et à l'ostentation de tous ces princes rivaux. »

« Les troubles civils étaient devenus pour ainsi dire l'état normal de la société de cette époque. Les orfèvres eux-mêmes s'en mêlaient au besoin, témoin le trop célèbre Étienne Marcel [2], qui appartenait à leur corporation. Mais l'orfévrerie n'en allait pas plus mal [3]. »

C'est, en effet, vers cette époque, pendant les guerres de la domi-

[1] De Laborde, *Notice des émaux du Louvre*, p. 79.

[2] « Étienne Marcel, prévôt des marchands de Paris sous le roi Jean, voulut profiter de la faiblesse momentanée de la monarchie, pendant la captivité du roi, pour lui imposer des limites et fonder une représentation nationale. Mais en poursuivant ce but généreux, il n'évita pas les fautes et les excès. Il fit massacrer Robert de Clermont, maréchal de Normandie, et Jean de Conflans, maréchal de Champagne, dans la chambre même du régent et en sa présence. Le Dauphin étant sorti de Paris, Marcel, désespérant de pouvoir lui résister avec les seules forces de la démocratie parisienne, appela à son aide le roi Charles de Navarre, et convint de lui livrer Paris; mais au moment de réaliser ce projet, il fut tué par Jean Maillart, le 31 juillet 1258. » Leo Joubert, *Dictionn. de biographie générale*.

[3] Ferdinand de Lasteyrie, *Histoire de l'orfévrerie*, p. 152.

nation anglaise, que les argentiers de Limoges se trouvent encore assez nombreux pour se montrer organisés en corporation puissante. Ils se gouvernent eux-mêmes et se donnent, le 20 février 1389, des règlements qui prouvent leur sagesse, leur activité et leur générosité ; il n'y a qu'à lire leurs ordonnances conservées à la bibliothèque de Limoges [1], et l'on verra qu'ils s'entourent de mille précautions pour conserver tout son renom à la fabrication limousine. Aussi, si l'on songe que l'on était alors émailleur et orfévre, comme l'on est aujourd'hui l'un ou l'autre, on est forcé de reconnaître que la patrie de saint Éloi n'a pu interrompre pour aucun motif le commerce auquel elle se livrait depuis des siècles, et que l'émaillerie même translucide n'a pu rester stationnaire au milieu de cet entraînement général.

Plusieurs auteurs viennent confirmer cette manière de voir. Ils nous donnent la description d'une cassette [2] commandée par l'abbé Albert Jouviond pour contenir les reliques de saint Martial, et exécutée par Pierre Verrier, un des orfévres qui illustrèrent Limoges au quinzième siècle [3]. Cette cassette était émaillée, et les émaux qui la recouvraient ne pouvaient être, à nos yeux, que des émaux translucides. Nous en copions la description :

« Du côté de la charnière paraît le buste de saint Martial, relevé en bosse entre deux lettres gothiques, S. M. ; au bas pend une pierre en forme ovale, de la grosseur d'une petite noix, d'une couleur rouge violet clair, et que je crois être une topaze ; elle est enchâssée dans un chaton qui est en or. Au-dessus pend *une*

[1] Ces rgèlements ont été publiés par l'abbé Texier, *Dictionn. d'orfévrerie*, col. 175.

[2] Au dedans du couvercle se lisaient les vers suivants, très-bien gravés en caractères gothiques :

L'an mil CCCCIIII vingts et XVI
En iung, furent de céans, du trésor
Prins pour le chief mettre à son aise
XII marcs d'argent, II onces, VIII d. d'or.
Et tout par le couvent accort.
Le bon abbé Jouviont Aulbert.
St Martial nous te prions fort
Que paradis nous soit ouvert.
Le nom du maitre argentier
Ce coffre fist Pierre Verrier.

[3] Abbé Legros, *Recueil d'inscriptions*. — Abbé Texier, *Recueil des inscripions du Limousin*, p. 267. *Dictionn. d'orfévrerie*, col. 1435.

croix écotée d'or massif, d'environ deux pouces de long, portant un Christ émaillé; au côté droit pend aussi une autre croix d'or portant des pierres rouges taillées en forme de parallélogramme. Le derrière de cette croix est fait en filagrammes fort déliés et fort bien découpés. Rien d'aussi beau et d'aussi fini. On a peine à se persuader qu'il ait existé des ouvriers assez habiles pour exécuter un pareil ouvrage [1]. »

Et si l'on se rappelle qu'aux quatorzième et quinzième siècles tous les argentiers étaient émailleurs, que les émaux translucides étaient, à cette époque, les seuls coulés sur l'or et sur l'argent, que les plaques sur lesquelles on appliquait ces émaux étaient toujours de petites dimensions, et que la croix en question mesurait au plus de cinq à six centimètres de hauteur, il est bien difficile de ne point voir des émaux translucides sur ce « *Christ émaillé,* reposant *sur une croix d'or massif de deux pouces de long* ».

Nous nous résumerons :

Le chef de saint Martin conservé dans l'église de Soudeilles est d'origine incontestablement française, et nous le croyons sorti des ateliers de Limoges. Son état de conservation est encore satisfaisant. Nous devons cependant signaler quelques dégradations : la calotte de la mitre, la plaque mobile qui fermait l'ouverture ménagée sur le sommet de la tête pour introduire les reliques, n'existent plus ; dans la partie inférieure du cou le métal a été rompu en un endroit, et sur trois des plaques principales l'émail a été enlevé par parties.

Les émaux qui décorent la mitre appartiennent au quatorzième siècle et nous offrent cette particularité précieuse de se trouver encore appliqués sur l'objet qu'ils devaient embellir. Nous attirerons l'attention sur ce côté intéressant qui ne se retrouve généralement pas sur les quelques plaques d'émaux détachés et conservés au Musée du Louvre.

Le Musée de Cluny possède un seul objet complet de cette nature : c'est une grande croix processionnelle en argent battu, ornée de neuf petits médaillons d'émaux translucides et acquise, en 1880, lors de la vente de la collection de San Donato [1].

[1] Duroux, *Historique de la clôture du chef de saint Martial, en l'année* 1785. *Limousin historique,* p. 457. — Abbé Texier, *Dictionn. d'orfèvrerie,* col. 1435.

[2] Catalogue du Musée, 1881, n° 5044.

Le chef de saint Martin de Soudeilles est un objet d'orfèvrerie et d'émaillerie qui mérite d'attirer, sous plusieurs points de vue, l'attention des archéologues et des amateurs des arts, et nous avons pensé que l'on nous saurait gré de le faire connaître.

E. Rupin,
Président de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze, correspondant du ministère de l'Instruction publique.

IX

LE SCULPTEUR JEAN-BAPTISTE LEMOYNE

ET L'ACADÉMIE DE ROUEN.

S'il s'agissait aujourd'hui pour un sculpteur parisien d'expédier ses œuvres à Bordeaux, le chemin le plus court ne serait certes pas de leur faire traverser Rouen.

Ce fut cependant ce qui advint en 1743, lorsque Jean-Baptiste Lemoyne accompagna sa statue de Louis XV de Paris à Bordeaux. On conçoit du reste qu'avec les difficultés de transport qui existaient à cette époque, cette voie était la plus sûre et la seule possible.

La statue fut donc « apportée de Paris par bateau sur une gabare du roi, dont on avait scié le pont pour la recevoir [1] ». Ces détails nous sont fournis par un des collègues de Jean-Baptiste Lemoyne [2] à l'Académie de Rouen.

Celle-ci ne manqua pas en effet de s'associer l'artiste lors de son passage dans cette ville; l'éloge de Lemoyne [3], lu en séance

[1] La statue fut placée à Rouen sur le vaisseau *la Grive*, pour être transportée à Bordeaux.

[2] Il faisait également partie des Académies de Toulouse et de Dijon.

[3] Cet éloge manuscrit se trouve conservé dans les archives de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen. Il en a été publié une analyse très-sommaire dans le *Précis* de cette Académie, t. IV, 1771 à 1780, p. 304, année 1819.

publique par son auteur, M. Haillet de Couronne [1], le 5 août 1778, nous apprend qu'il fut reçu officiellement membre de l'Académie de Rouen le 22 mars 1748.

Nous avons relevé dans cet éloge les quelques passages inédits qu'il renfermait, et nous avons cherché à esquisser une étude de Lemoyne, en signalant la plupart des documents qui existent sur ce sculpteur éminent.

Jean-Baptiste Lemoyne naquit à Paris le 19 février 1704.

Il appartenait à une famille d'artistes, dont le chef, Jean Lemoyne, se distingua comme ornemaniste dans la décoration de la galerie d'Apollon et au palais des Tuileries [2].

Le 22 février 1681, celui-ci avait obtenu le titre de décorateur de l'Académie; il en fit partie le 2 novembre 1686.

Quelques-unes des suites de ses compositions ont été gravées par lui; la première de ces suites fut éditée par Bérain; elle porte la date de 1676 [3].

Jean Lemoyne eut deux fils, tous deux sculpteurs et membres de l'Académie royale de Paris.

L'aîné, Jean-Louis [4], élève de Coyzevox, fut le père de Jean-Baptiste.

Il avait épousé la fille du peintre Monnoyer, qui peignait elle-même le paysage.

Jean-Baptiste puisa dans l'atelier de son père ses premières leçons de sculpture [5]. Il entra ensuite chez Robert le Lorrain [6].

La notice de l'Académie de Rouen nous dit, en parlant des études assidues du jeune Lemoyne, qu'il passait une partie de ses nuits à travailler. « On découvrit en effet que, pour tromper la

[1] Né à Rouen le 14 avril 1728, décédé dans la même ville le 29 juin 1810; M. Haillet de Couronne était secrétaire pour les lettres de l'Academie de Rouen.

[2] Il fut, avec Jean Lepautre, Bérain et Daniel Marot, l'un des ornemanistes les plus élégants de son époque.

[3] Il a été le collaborateur de Bérain dans son travail sur la *Galerie d'Apollon*.

[4] Né à Paris en 1665, décédé dans la même ville le 5 mai 1755, âgé de quatre-vingt-dix ans.

[5] Les deux peintres Largillière et De Troy l'aidèrent également de leurs conseils.

[6] Voir à ce sujet la lettre écrite par J. B. Lemoyne en réponse à la demande de renseignements qui lui avait été adressée sur ce sculpteur par l'abbé Le Lorrain, son fils. (*Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, p. 228, t. II, Paris, 1854.)

vigilance de ses surveillants, il avait modelé un vase de terre dans lequel il cachait sa lumière. »

Ses veilles furent récompensées, car après avoir remporté plusieurs médailles, le grand prix de sculpture lui fut décerné en 1728 pour son groupe de *Pyrrhus immolant Polyxène sur le tombeau d'Achille.*

Lemoyne père, ne pouvant consentir à se séparer de son fils, obtint du duc d'Antin la faveur de le conserver à Paris [1].

Jean-Baptiste fut alors, avec son oncle qui portait les mêmes prénoms que lui [2], chargé de la composition du *Baptême* du Christ, pour le maître-autel de Saint-Jean en Grève. « La figure du précurseur était à peine avancée, nous dit d'Argenville, que cet oncle mourut; le neveu la termina et fit celle du Sauveur en entier. La tête de Notre-Seigneur fut faite d'après celle de Chassé, mort en 1786, acteur de l'Opéra, également distingué par la beauté de sa voix et la noblesse de sa figure [3]. » Ce groupe du *Baptême* fut porté pendant la Révolution au *Musée des Monuments français,* et donné ensuite à l'église Saint-Roch, où il se trouve aujourd'hui dans la chapelle des fonts baptismaux [4].

Des sculptures en marbre pour la chapelle de la Vierge à Saint-Sauveur furent exécutées par Jean-Baptiste Lemoyne vers le même temps que son groupe du *Baptême.* On a reproché à l'artiste d'avoir colorié les figures de ces sculptures. Voici ce que nous lisons à ce sujet dans la notice de l'Académie de Rouen : « Il avait ouï dire que le Bernin, par le mélange des marbres, était parvenu à donner à la sculpture l'effet du tableau. Faute d'avoir parcouru cette Italie, faute d'avoir connu les ouvrages de ce célèbre Bernin, il imagina que des figures de relief peintes en couleur de chair, et dont les draperies seraient également rehaussées, feraient une illusion aussi agréable que complète. L'essai n'eut aucun succès,

[1] « Jean-Baptiste resta à Paris pour fournir des secours à son père, qui perdait « sensiblement la vue, et dont l'âge et les infirmités augmentaient tout à la fois « les besoins. » (*Nécrologe des hommes célèbres de France,* t. XIV, Paris, 1779.)

[2] Jean-Baptiste Lemoyne, fils de Jean, l'habile décorateur, et frère de Jean, Louis, né à Paris en décembre 1679, décédé dans la même ville le 20 octobre 1731-âgé de cinquante-deux ans. Il avait obtenu le deuxième prix de sculpture en 1705.

[3] *Vie des fameux sculpteurs,* Paris, 1787, page 353.

[4] Alexandre Lenoir, *Journal,* et le *Musée des monuments français,* par Louis Courajod, t. I, p. 191 (objets sortis du dépôt), Paris, 1878.

et cet événement cependant ne put le convaincre; car on l'a vu longtemps après s'occuper encore à Saint-Louis du Louvre d'une *Annonciation* en marbre blanc, dont, une seconde fois, il fit colorier le fond. »

En 1734, Jean-Baptiste Lemoyne exécuta deux bustes en marbre de Louis XV, qui lui valurent désormais les faveurs de son souverain [1]; aussi, dès le mois de mars 1735, nous lisons dans le *Mercure de France* un passage où il est fait mention d'une visite de ce monarque au sculpteur. « Le 29 de ce mois, le Roy fit dans la plaine des Sablons la revue des régiments des gardes françaises et suisses, et Sa Majesté les vit défiler après la revue; le Roy prit la route du château de la Muette, et malgré la pluye, Sa Majesté voulut bien se détourner pour aller auprès de la barrière du faubourg Saint-Honoré, dans l'atelier du sieur Le Moine, sculpteur de l'Académie, pour y voir le modèle de la statue équestre de quinze pieds d'élévation qu'on doit jetter en bronze incessamment pour la ville de Bordeaux. Sa Majesté parut très-contente de ce superbe monument; elle en remarqua avec beaucoup de discernement les beautez, et voulut bien elle-même répondre, pour la justification du sieur Le Moine à quelques observations qu'on avait faites sur un prétendu défaut. »

Dandré Bardon, contemporain de Lemoyne et membre associé de l'Académie de Rouen, nous renseigne sur ce prétendu défaut signalé à l'artiste. « Lors de cette visite du Roi, le prince Charles « fait une observation sur le contraste du regard du héros avec son « geste, s'appuyant sur la nécessité qu'il y a de regarder ceux à « qui l'on donne des ordres. La réflexion du grand écuyer n'était « pas fondée. Pour épargner toute discussion, le Roi se met dans « l'attitude du modèle; il fixe sur l'écuyer ce regard de douceur « qui lui était si naturel, et dirigeant son geste d'un côté opposé : « *Prince*, lui dit-il, *c'est ainsi que je commande*. A cette justifi-

[1] « On proposa à Lemoyne de faire le portrait du Roi, d'après une miniature « de Massé. La proposition fut rejetée. Le portrait fut fait d'après nature et « réussit si parfaitement que le peintre finit son petit tableau d'après le modèle « en grand du sculpteur. » *Vie ou Éloge historique de J. B. Lemoyne*, par Dandré-Bardon, Paris, 1779, p. 43. D'Argenville, en parlant de J. B. Lemoyne, a puisé largement dans cette notice, devenue aujourd'hui très-rare. Nous ne l'avons rencontrée dans aucune des bibliothèques publiques de Paris.

« cation que Louis XV fit de son sculpteur, Sa Majesté joignit une « pension de 15,000 livres sur le trésor royal. »

Ce fut là une leçon fort profitable pour l'artiste ; malheureusement la fonte de sa statue devait lui occasionner bien des déboires.

L'opération eut lieu dans l'atelier du faubourg du Roule. Nous citerons à ce sujet le passage suivant : « D'après le marché passé « le 9 janvier 1731 entre la ville de Bordeaux et Lemoyne, sculp- « teur, la statue équestre devait être exécutée en quatre ans, « moyennant la somme de 130,000 livres. La fonte manqua ; il se « fit une ouverture dans le moule vers le haut de la queue du « cheval ; la matière s'échappa dans les terres. On refondit la « partie supérieure, et Varin trouva le moyen de l'ajuster parfaite- « ment avec la partie inférieure, qui était bien venue. La ville « gratifia M. Lemoyne, outre son marché, d'une somme de « 30,000 livres, paya ses frais de séjour et de voyage [1]. » Le sculpteur avait été obligé de refaire la partie du modèle de cire qui avait disparu à la fonte sans laisser de traces.

Ce monument obtint un véritable succès [2]. « L'artiste présent à son inauguration, nous dit d'Argenville, fut complimenté et embrassé par l'intendant au nom de la ville de Bordeaux [3]. »

[1] *Mémoires historiques relatifs à la fonte et à l'élévation de la statue équestre de Henri IV*... par Ch.J. Lafolie, Paris, 1819 in-8° p. 261.

[2] Une gravure de ce monument fut faite par Nicolas Dupuis, d'après un dessin de Charles-Nicolas Cochin exécuté aux deux crayons (noir et blanc) sur papier bleu. Cochin se réserva sur la planche la gravure de la tête du monarque. Voir à ce sujet la correspondance de Jean-Baptiste Lemoyne et de l'intendant de Tourny relative à la gravure de la statue de Louis XV érigée sur la place de Bordeaux. Des lettres de cette correspondance, tirée du fonds de l'intendance de Guienne, sont publiées dans le présent Compte rendu de la sixième session des Sociétés des Beaux-Arts des départements par notre collègue M. Marionneau. La gravure de Dupuis fut exposée au Salon de Paris de 1759, sous le n° 155. Il en existe une autre de ce monument de Bordeaux, faite par Le Mire.

Nous ajouterons ceci aux documents qui précèdent : c'est que la plupart des sculpteurs demandaient à Cochin des dessins pour les monuments dont ils étaient chargés ; ainsi, Cochin fit le dessin du tombeau de Dauphin à Sens, exécuté par Coustou. Celui du mausolée du maréchal de Saxe, dû au ciseau de Pigalle, fut composé, il est vrai, par l'abbé Gougenot, mais modifié ensuite par Cochin. Consulter le rapport sur l'état des Beaux-Arts qui fut présenté à Napoléon Ier par la quatrième classe de l'Institut, p. 123, 127.

[3] Une médaille exécutée par Jean Duvivier à l'occasion de l'inauguration du monument de Louis XV à Bordeaux fut frappée en 1732. Le monument a été détruit en 1792. Gabriel en était l'architecte. Les bas-reliefs seuls exécutés en

A partir de l'année 1736, J. B. Lemoyne eut son logement et son atelier au Louvre, et l'année suivante il terminait l'un des chevaux exécutés en plomb pour le bassin d'Apollon à Versailles [1].

Le 26 juillet 1738, il fit son entrée à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Son morceau de réception était une *Jeune Fille sortant du bain,* marbre exécuté en ronde bosse, dont la tête fut malheureusement brisée dans le déménagement lorsque l'on construisit la nouvelle salle du Modèle, en 1776. L'artiste le retira de l'Académie à cette époque [2]. Nous signalerons à ce propos une erreur qui existe au Louvre pour une sculpture en marbre portant cette désignation : *Hippolyte,* par Jean-Louis Lemoyne, 1704-1778, morceau de réception 26 juillet 1738.

Jean-Louis Lemoyne, voyons-nous dans Guérin [3], fut reçu à l'Académie le 30 juin 1703, avec un buste de Mansard qui se trouve actuellement au Louvre [4].

La *Mort d'Hippolyte* est le morceau de réception de Jean-Baptiste Lemoyne, l'oncle de celui dont nous esquissons la biographie. Il fut agréé le 23 janvier 1710 et entra à l'Académie le 31 août 1715.

Dans le bassin de Neptune de Versailles, le groupe de droite, représentant l'*Océan* assis sur un monstre marin au milieu des roseaux et des poissons, porte cette inscription : *Joan.-Bap. Lemoyne, faciebat*, 1740.

C'est également vers cette époque, c'est-à-dire de 1735 à 1740, que cet artiste exécuta les pendentifs pour le salon du rez-de-chaussée de l'hôtel de Soubise dans lesquels il a symbolisé la Prudence, la Politique, la Géométrie, l'Astronomie, ainsi que le Poëme

marbre sont conservés au Musée des antiques de Bordeaux. Ils sont du sculpteur Claude Francin, né à Strasbourg le 5 juin 1702, mort le 18 mars 1773. L'un des bas-reliefs représente la *Bataille de Fontenoy*, et l'autre, la *Prise de Port-Mahon.* Voir l'article du *Mémorial bordelais,* du 15 juin 1841, publié sur le monument de Louis XV à Bordeaux, par M. A. Delcheverry, ancien archiviste de cette ville. Consulter aussi *Abecedario de Mariette,* p. 134. (Paris, Dumoulin, 1854, 1856.)

[1] « Tout ce groupe, où Apollon est assis dans un char tiré par quatre chevaux conduits par des tritons, avait été détruit par le temps. Lemoyne fut chargé d'en refondre une partie et de restaurer le reste. » Dandré-Bardon, *Éloge de Lemoyne,* p. 46, note 18.

[2] D'Argenville, *Vie des ameux sculpteurs*, p. 367.

[3] Description de l'Académie, 1714.

[4] *Description des sculptures du Louvre*, n° 252, édition de 1873.

épique et dramatique. On sait que la décoration intérieure de ce merveilleux hôtel (occupé aujourd'hui par les archives nationales) avait été confiée à Germain Boffrand [1].

Nous n'entreprendrons pas ici la description du mausolée de Mignard pour l'église des Jacobins de la rue Saint-Honoré, qui fut fait par J. B. Lemoyne en 1744. Il a été du reste gravé par Lépicié.

Démoli pendant la Révolution, les divers morceaux de sculpture qui le composaient furent portés au Musée des monuments français.

Madame de Feuquières, la fille de Mignard, était représentée agenouillée, priant devant le buste de son père [2]. Cette statue se trouve aujourd'hui à Saint-Roch, dans la chapelle du Calvaire, aux pieds d'un christ en croix surmontant des rochers [3].

L'auteur de la notice de l'Académie de Rouen a pris le soin d'indiquer que ce buste de Mignard était de *Desjardins*.

D'Argenville en fait aussi la remarque [4].

Nous retrouvons également cette mention dans le journal de Lenoir, où il est inventorié sous le n° 578 : « Le 30 messidor « an III, reçu des jacobins, rue Saint-Honoré, un buste en marbre « représentant Mignard, sculpté par *Desjardins*, plus, deux enfants « aussi en marbre par Lemoine, venant du tombeau de Mignard. « J'observe, ajoute Lenoir, que la figure du Temps et une draperie « qu'il levait, qui étaient en plomb, ont été enlevées de ce monu- « ment par les membres du comité révolutionnaire de la Butte-des- « Moulins. »

« N° 579. Le 31, reçu du même lieu la statue à genoux et en « marbre de Lemoine représentant madame de Feuquières, fille de « Mignard, provenant du tombeau de son père, plus, un socle de « brèche grise avec inscription du même monument. »

[1] Voir *Livre d'architecture*, par Germain Boffrand, Paris, 1716, in-folio, fig., pour les détails de l'ornementation intérieure de cet hôtel.

[2] Le buste en terre cuite de madame de Feuquières, par Lemoyne, fut exposé au Salon de Paris de 1738.

[3] « La comtesse de Feuquières avait commencé de son vivant à faire construire ce tombeau, qu'elle comptait partager avec son père. » Dandré-Bardon, *Éloge de Lemoyne*, p. 43, note 12. — Voir également dans le *Musée des Monuments français*, d'Alexandre Lenoir, t. V, la gravure du tombeau, p. 138.

[4] « Vis-à-vis de la chaire du prédicateur est le tombeau de Mignard, dont le buste est de Desjardins. » P. 133. D'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris*, 6e édition, 1778.

Ce socle en brèche grise avec l'inscription est actuellement à Saint-Roch. Il est surmonté d'un buste de Mignard par Coysevox, et celui qui se trouve exposé au Louvre est de Desjardins.

Ceci concorde, du reste, avec l'explication donnée par M. Courajod dans une note du Journal de Lenoir, où il indique que ce dernier s'est trompé en même temps que l'imprimeur.

« Il y eut, dit-il, aux Petits-Augustins, deux bustes en marbre de « Mignard. Ce n'est pas le n° 343 imprimé à tort 243 qui fut trans- « porté au Musée du Louvre, mais bien le n° 293. Le n° 343 fut « donné à l'église Saint-Roch, où il est encore. Lenoir, d'ailleurs, « a mentionné plus loin, page 191, l'attribution du n° 343 à cette « paroisse [1]. »

Le 10 novembre 1754, eut lieu à Rennes, sur la place Royale, l'inauguration du monument de Louis XV, exécuté en bronze pour les États de Bretagne à l'occasion de la convalescence de ce prince.

Ce monument n'existe plus aujourd'hui; il avait été fondu par Pierre Gor [2].

Nicolas Dupuis en fit une gravure qu'il exposa au Salon de 1758.

Des médailles d'argent et de bronze en ont également conservé le souvenir [3].

Nous avons même rencontré au Musée archéologique de Rennes une petite réduction de ce monument exécutée en faïence blanche d'un émail laiteux; elle porte cette inscription tracée en noir : F^te (fecit) Bourgouin 1764. Elle fut faite en effet à Rennes, très-probablement dans la manufacture de Thomas Jollivet, dont Bourgouin était le directeur à l'époque désignée ci-dessus.

Bourgouin était né à Rouen au faubourg Saint-Sever en 1734; il se maria le 28 septembre 1756 à Rennes, et mourut dans cette ville le 9 juin 1790.

Le monument de la ville de Rennes représentait Louis XV debout sur un piédestal, ayant à ses pieds deux statues de femmes, l'une

[1] *Journal d'Alexandre Lenoir*, Paris, 1878, t. Ier, p. 188.

[2] Il fut détruit pendant la Révolution.

[3] Ce monument a été gravé aussi par Le Mire en 1764, pl. XX, p. 149, dans le livre de Patte : *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*. Gabriel en fut l'architecte. — Voir la description de la fête donnée à l'occasion de son inauguration, p. 152, — et les pièces relatives à l'exécution de ce monument, 1747-1754, publiées par M. Alfred Ramé.

à sa droite, symbolisant la Santé ; l'autre assise à sa gauche, personnifiant la Bretagne. Derrière le prince étaient des trophées et des drapeaux ; des fruits et un autel se trouvaient au bas du piédestal, qui portait une inscription commémorative. J. B. Lemoyne dut se trouver cette fois suffisamment récompensé de ses peines, car, en plus de l'allocation de 50,000 livres qu'il reçut des États de Bretagne, Louis XV voulut bien être le parrain de sa fille, et accorder une pension à l'enfant et au père.

Ce fut en 1759 que le sculpteur fit à Saint-Louis du Louvre son bas-relief de l'*Annonciation*, pour lequel on lui reprocha d'avoir colorié le fond [1].

Nous ne saurions omettre de citer également les deux figures en marbre de saint Grégoire et de sainte Thérèse [2] qu'il exécuta pour les Invalides. Elles furent inventoriées toutes deux par Lenoir le 9 floréal de l'an IV sous le n° 703. Le modèle de saint Grégoire avait figuré au Salon de Paris de 1746. Le marbre fut terminé vers 1761.

En voyant passer devant eux la statue de Louis XV exécutée pour Bordeaux, les administrateurs de la ville de Rouen conçurent sans doute le projet d'avoir une œuvre analogue. L'hôtel de ville qui se trouvait alors rue de la Grosse-Horloge menaçant ruine, on projeta d'en construire un autre à l'extrémité occidentale du Vieux-Marché.

Un plan du monument dressé par Le Carpentier, architecte du Roi, fut présenté à Louis XV le 3 avril 1757, par le maréchal de Luxembourg, gouverneur de Normandie [3].

Une place Royale devait exister devant l'édifice projeté.

Au milieu de cette place, la statue du prince régnant eût été posée sur un piédestal orné de trophées.

[1] Il formait tableau dans une chapelle en face du mausolée du cardinal de Fleury. Les figures avaient six pieds de hauteur.

[2] « Sur l'autel (de la chapelle de Saint-Grégoire le Grand) est la figure de saint Grégoire en marbre, tenant le livre de l'Evangile et bénissant le peuple, par Lemoyne. Dans la chapelle Sainte-Thérèse, la figure en marbre est de Lemoyne. Les deux anges de plomb qui l'accompagnent sont l'un de Lemoyne, l'autre de La Pierre. » *Voyage pittoresque de Paris*, par D'ARGENVILLE, p. 400 et 405.

[3] Consulter le *Recueil des plans, coupes et élévations de l'Hôtel de ville de Rouen*, publié par LE CARPENTIER. On conserve un modèle de ce monument dans les combles de la mairie de Rouen.

Le plan ayant été adopté, ce fut Jean-Baptiste Lemoyne qui fut désigné pour faire le modèle de la statue.

On posa même, paraît-il, la première pierre du nouvel hôtel de ville le 8 juillet 1758. A cette occasion, lisons-nous dans Patte [1], la ville de Rouen fit frapper une médaille gravée par Roettiers, représentant d'un côté le portrait du Roi vu de profil, et de l'autre la principale façade de cet édifice.

Cependant, comme il s'agissait de dépenser un million pour tous ces projets d'embellissement, les Rouennais reculèrent devant les frais. Les travaux furent abandonnés, et Louis XV dut se contenter de faire couler en bronze le modèle de sa statue. Une reproduction se trouve aujourd'hui au Louvre, dans la galerie Sauvageot; elle porte cette inscription gravée derrière le socle : INVENTÉ PAR MATH. LE CARPENTIER ARCHITECTE DU ROY — MODELÉ PAR J.-B. LEMOINE SCULPTEUR ORDINAIRE DE SA MAJESTÉ — EXÉCUTÉ EN BRONZE PAR J.-C. DELARCHE, L'AN MDCCLXXII.

Ce modèle représente Louis XV debout, élevé sur un bouclier par trois guerriers agenouillés [2]. Un article concernant cette statue a été publié par M. Courajod, conservateur au Louvre, dans la *Gazette des Beaux-Arts* du mois de juillet 1875. Cet article a valu à son auteur une lettre d'un savant amateur anglais, M. Fortnum, reproduite par la *Chronique des arts* du 11 septembre de la même année, dans laquelle il signale une statuette de bronze analogue comme sujet qui fait partie de la collection de S. M. la reine d'Angleterre, à Windsor.

Voici, dit l'amateur anglais, ce que l'on trouve gravé sur le bronze : « *Composé et modelé par J.-B. Lemoyne sculpteur ordinaire de Sa Majesté, exécuté en bronze par J.-C Delarche en l'année MDCCLXVI.* »

Si la date a été relevée exactement, cette reproduction en bronze du modèle de la statue de Rouen aurait précédé de six années celle du Louvre [3].

[1] *Monuments erigés en France à la gloire de Louis XV*. Paris, 1765, p. 178, 179, 180 et 181.

[2] Il a été gravé par Le Mire dans l'ouvrage de Patte. Pl. XXXII. Sur le fût de la colonne qui aurait supporté ce groupe, on devait placer cette inscription : *Si non jus, evehet amor.*

Dandré-Bardon, dans son *Éloge de Lemoyne*, mentionne un petit modèle en

Parmi les œuvres les plus importantes de J. B. Lemoyne, nous ne pouvons manquer de mentionner le mausolée du cardinal de Fleury qui lui fut commandé par le Roi, pour l'église de Saint-Louis du Louvre. Il résulte d'un compte qui existe aux Archives nationales, que le modèle en cire de ce monument avait été payé 1,000 livres à l'artiste en 1743 [1].

Il n'est pas sans intérêt de parcourir les lettres qui furent publiées sur les quatre modèles (exposés au Salon de la même année) pour le mausolée du cardinal [2].

« Celui de Lemoyne, dit l'auteur de ces lettres, se présente le premier à l'examen. Il ne serait pas possible de l'exécuter tel qu'il paraît dans la chapelle de Saint-Louis du Louvre, destinée à recevoir cet ouvrage, parce que les degrés qui mènent au tombeau, excédant de beaucoup la place désignée, avanceraient trop dans la nef de l'église et causeraient une diminution de largeur, un défaut d'ordre désagréable aux yeux et embarrassant pour le peuple, etc. [3]. »

La notice de l'Académie de Rouen semble émettre une opinion semblable, en disant que la place occupée par ce tombeau n'offrait pas le recul nécessaire pour obtenir l'effet désirable [4].

Nous n'entreprendrons pas de décrire ce mausolée : il nous suffira de citer la notice imprimée sur le livret du Salon de 1743, comme spécimen de style. « N° 51, sujet du tombeau qui doit être exécuté à la mémoire de S. E. Monseigneur le cardinal de Fleury. Le Temps qui a détruit Son Éminence le fait revivre par les soins du Roy. Le cardinal est représenté en prières, le Temps lève le voile qui cachait l'inscription, et y montre les attentions de Sa Majesté pour ce ministre. La Fidélité au Roi le pleure, et des génies soutiennent ses armes. Les figures sont de marbre blanc,

bronze du monument destiné à la ville de Rouen, que l'on voyait chez l'abbé Terray. Il pourrait se faire que ce fût celui qui se trouve actuellement à Windsor.

[1] Archives nationales, carton O 2244 (Comptes des Bâtiments).

[2] Lettres sur les quatre modèles exposés au Salon de 1743, pour le mausolée de S. E. Mgr le cardinal de Fleury, s. l. n. d., in-4°.

[3] Voir également la chanson sur différents projets de tombeaux pour Mgr le cardinal de Fleury exposés au Salon de 1743, communiquée par M. Jules Cousin, directeur du Musée Carnavalet. — Archives de l'art français, t. V, 1857, 1858

[4] Les figures étaient trop importantes pour leur emplacement.

excepté celle du Temps, dont la couleur du bronze représente la vieillesse. »

L'éloge de Lemoyne par Haillet de Couronne nous apprend que ce sculpteur, « pendant son séjour à Rouen, avait modelé le portrait de M. Le Cat [1] et celui d'une dame de cette ville, madame Mazeline[2], dont la tête lui a servi ensuite au mausolée du cardinal de Fleury ».

Ce tombeau ne fut terminé qu'en 1768.

Parmi les autres ouvrages du sculpteur, Dandré-Bardon, dans son éloge de Lemoyne, signale une statue en marbre, d'Apollon, grandeur nature, qu'il exécuta pour le roi de Prusse.

La notice de l'Académie de Rouen nous rappelle à propos de cette œuvre que « la magnifique galerie de peinture du roi de Prusse n'a rien de mieux dans sa magnificence que quatre statues en marbre blanc de nos Français; elles décorent et soutiennent pour ainsi dire ce superbe édifice : c'est la Vénus et le Mars de Coustou, la Diane de Pigalle, et l'Apollon de Lemoyne ». M. Dussieux, dans son ouvrage sur les *Artistes français à l'étranger*, considère cette dernière sculpture comme une des plus belles du maître.

Il était dit que la ville de Rouen aurait quand même une statue de Louis XV par J. B. Lemoyne. En effet, l'escalier principal de son hôtel de ville est orné aujourd'hui d'une statue qui fut donnée par le gouvernement en 1820.

Cette statue exécutée par J. B. Lemoyne provient du *Dépôt des Petits-Augustins*. Elle représente Louis XV debout, plus grand que nature, revêtu d'un costume héroïque, levant le bras droit en l'air, et tenant de la main gauche le bâton du commandement; un casque garni de son panache de plumes est à ses pieds.

Ce fut le président de la Chambre de commerce de Rouen qui, d'après les conseils de Descamps, le fils du peintre, sollicita cette

[1] Habile chirurgien né en 1700 à Bléraucourt (Aisne), mort à Rouen en 1768. Il fonda l'Académie de cette ville en 1744. Le Cat était correspondant de l'Académie des sciences de Paris. Des lettres de noblesse et une pension lui furent accordées en 1764.

[2] Il se pourrait que cette dame fût de la famille des sculpteurs rouennais de ce nom.

statue pour remplacer celle de Louis XV par La Datte [1], enlevée du palais de la Bourse des marchands pendant la Révolution, et disparue depuis.

Les dimensions de la statue de Lemoyne ne se trouvant pas en rapport avec la place qui lui était destinée, le conseil municipal, à la suite d'une délibération du 30 novembre 1820, décida que cette statue serait mise où elle se trouve actuellement. Son installation eut lieu à l'hôtel de ville le 21 décembre 1820.

Nous serions volontiers porté à croire que cette statue est celle que cite Alexandre Lenoir dans le *Musée des monuments français* [2]. « Le premier objet, dit-il, qui frappe la vue, en entrant dans la salle du dix-huitième siècle, c'est la statue en pied et en marbre de Louis XV par Jean-Baptiste Lemoyne, n° 344. On peut juger par la conception et même par l'exécution de cette figure, si la manière de faire du sculpteur était aussi avantageuse pour le bien de l'art en général qu'il le prétendait. La pose de sa statue est maniérée, et les mouvements des membres sont saccadés : Louis XV, vêtu à la romaine, ayant les pieds en dehors, ressemble beaucoup plus à un danseur qu'à un roi de France. Lemoyne a mis tant de *liberté* et de *facilité* dans cette sculpture, qu'elle ne présente point de forme décidée comme toutes les productions des sculpteurs et des peintres de ce temps-là; et c'est avec raison que des hommes éclairés préfèrent les sculptures qui ornent notre salle du treizième siècle. » Il est intéressant de constater ici l'éloge qui est fait des sculptures du treizième siècle, à une époque où elles étaient encore si dédaignées.

La description qui précède répond bien à celle que nous avons donnée de la statue de Louis XV qui se trouve placée actuellement au milieu de l'escalier principal de l'hôtel de ville de Rouen. Louis XV est vêtu à la romaine, et la position qu'il occupe nous paraît être celle qu'indique Lenoir. La provenance même du dépôt des Petits-Augustins semble devoir justifier également cette opinion.

Lemoyne exécuta une statue de Louis XV pour l'École militaire, qui fut achevée en 1773. — Voici ce que Bachaumont nous dit du modèle dans ses Mémoires.

[1] François La Datte, sculpteur du roi de Sardaigne et ancien professeur de l'Académie de Paris.

[2] T. V, p. 129.

« Le 17 juillet 1769. Le public va voir avec empressement une nouvelle statue du Roi, dont le modèle en plâtre a été posé dans une des cours de l'Ecole militaire pour le temps où Sa Majesté y est venue. C'est une statue pédestre : le Roi est armé d'une cuirasse, il a des brassards, des cuissards; son casque est à côté de lui, et à sa droite, sur le fût d'une colonne brisée, sont des cordons de Saint-Lazare, que le monarque paraît montrer aux élèves. On sait que cet ordre est leur marque distinctive. On y lit pour inscription : *Hic amat dici pater atque princeps,* légende vague, qui ne caractérise ni le lieu, ni le moment. Les connaisseurs paraissent peu contents de cet ouvrage, sans vie, sans chaleur et sans majesté. Il est du sieur Lemoine, sculpteur distingué [1]. »

« Dandré-Bardon, dans son éloge de J. B. Lemoyne, cite deux statues pédestres du roi Louis XV, dont l'une placée à l'École militaire représente le prince avec toutes ses grâces et sa majesté, l'autre attend dans l'atelier les dernières finesses du ciseau : celle-ci retraçait le monarque sous l'emblème de Jupiter; l'aigle reposait à ses pieds, et le foudre était dans ses mains; cette disposition fut changée dans la suite : de l'aigle on fit un casque, du foudre un bâton de commandement; c'est le morceau le plus avancé de tous ceux qui restent à finir [2]. »

En plus des monuments élevés en l'honneur de Louis XV, qui furent exécutés par J. B. Lemoyne, et dont nous avons parlé précédemment, les Comptes des Bâtiments conservés aux *Archives nationales* nous indiquent la trace d'autres statues de ce monarque pour lesquelles notre artiste avait touché diverses sommes en 1737, 1744 et 1748 [3].

Notre regretté Benjamin Fillon, dans les comptes qu'il a publiés, cite également une statue du Roi en pied, ordonnée en 1737, estimée 10,000 livres [4].

Nous terminerons cet aperçu rapide des principales œuvres de Jean-Baptiste Lemoyne en mentionnant le mausolée de Crébillon qui devait être placé dans l'église Saint-Gervais de Paris, où le

[1] *Mémoires secrets*, t. XI, p. 116.
[2] Dandré-Bardon, *Éloge de Lemoyne*, p. 23.
[3] Archives nationales, cartons O, 2237, O, 2243, O, 2244, O, 2447.
[4] *Nouvelles Archives de l'art français*, p. 331, année 1872.

poëte avait été inhumé. De grands intérêts s'y sont opposés, nous dit la notice de l'Académie de Rouen sur J. B. Lemoyne.

« L'opinion orthodoxe des marguilliers de cette paroisse prévalut ; ils ne purent adopter qu'on plaçât dans leur église le portrait d'un homme qui avait travaillé pour le théâtre. »

Le Roi décida que ce monument serait placé dans sa bibliothèque.

On trouve, du reste, dans les pièces conservées aux Archives nationales, à la date du 5 mars 1765, la mention suivante : « A-compte des œuvres de sculpture pour mausolée de Crébillon à la Bibliothèque royale de Paris, 1,500 livres. » La même somme avait été touchée par l'artiste le 23 octobre 1763. Enfin, le 2 février 1780, Lemoyne étant mort, il est encore versé comme à-compte à ses héritiers, 4,000 livres sur cette œuvre [1].

Il résulte d'un autre compte publié par M. Benjamin Fillon que « le monument de Crébillon avait été ordonné en 1762, qu'il fut estimé 12,000 livres, et soldé en janvier 1780, au moyen des sommes marquées F [2] ».

Ce mausolée fut terminé par d'Huez, un des élèves du sculpteur. Il se trouve actuellement au Musée de Dijon, ville où naquit le poëte.

Le peu de place dont nous pouvons disposer ici ne nous a pas permis d'entrer dans une description détaillée des principales œuvres de J. B. Lemoyne. Nous avons pris le parti d'indiquer seulement les gravures qui les reproduisaient; elles permettent mieux que toute description de se rendre compte de l'ensemble de ces sculptures.

Il nous resterait également à citer un nombre assez considérable de bustes dont notre artiste est l'auteur.

Étant devenu le sculpteur officiel de Louis XV, il ne se passait guère d'année qu'il ne fît deux ou trois bustes de ce prince, et de quelque membre de la famille royale.

Si nous parcourons également les livrets des Salons de Paris de 1737 à 1771, nous y relevons une longue liste de bustes en terre cuite, dont la plupart ont été reproduits en marbre. Ce sont les portraits des personnages principaux de l'époque.

[1] Archives nationales, cartons O, 2263, O, 2265, O, 2275.
[2] *Nouvelles Archives de l'art français*, p. 331, année 1872.

Enfin, dans le catalogue de la vente des objets composant l'atelier de J. B. Lemoyne, qui eut lieu à Paris le 18 août 1778, nous voyons figurer la désignatien d'un certain nombre de projets et d'esquisses qui furent ou non exécutés, ainsi que différents portraits de personnages célèbres.

Nous tenterons néanmoins, à la fin de cette étude, dans nos *Recherches et indications*, d'ébaucher une liste des œuvres du sculpteur. Il serait en effet difficile de la faire complète, en présence d'une carrière d'artiste si bien remplie.

Lemoyne mourut à Paris le 25 mai 1778, âgé de soixante-quatorze ans.

Voici ce que Bachaumont écrivait le lendemain de la mort de notre artiste : « M. Lemoyne, sculpteur, vient de mourir; c'était un artiste d'un talent rare et d'une modestie plus rare encore [1]. »

Reçu membre de l'Académie royale de Paris, le 26 juillet 1738, il avait été nommé professeur adjoint le 1er août 1761, puis recteur le 20 janvier 1768, et enfin directeur le 22 juillet de la même année.

Il ne remplit cette fonction que pendant deux années; nous voyons, en effet, dans la notice de l'Académie de Rouen, qu'il fit l'hommage volontaire de son directorat à son élève M. Pierre, premier peintre du Roi.

Les autres élèves de Lemoyne sont : Falconet, Pajou, Caffieri, D'Huez et Milot.

Il ne nous est guère possible de terminer cette rapide esquisse sur Lemoyne sans citer quelques-uns des appréciateurs de son talent au siècle dernier. Il fut en effet considéré par ses contemporains comme un des plus habiles sculpteurs de son temps.

La considération dont il jouissait était due autant à la nature de son talent, qu'à son caractère aimable, qui lui conciliait l'affection de tous ceux qui l'approchaient.

Il fréquentait souvent les salons de madame Geoffrin, chez laquelle il rencontrait le peintre Boucher, l'architecte Soufflot, Carle Van Loo, Joseph Vernet, La Tour et Marmontel [2].

[1] *Mémoires secrets*, 26 mai 1778. — Ajoutons que Lemoyne fut marié trois fois; il laissa quatre enfants de ces différents mariages.

[2] Madame Geoffrin obtenait parfois des étrangers, rois et seigneurs, des commandes pour ses artistes. (Voir la *Correspondance inédite du roi Stanislas-Auguste*

Cet illustre écrivain nous a tracé de lui ce portrait : « Lemoyne, « le sculpteur, était attendrissant par la modeste simplicité qui « accompagnait son génie, mais, sur son art qu'il possédait si bien, « il parlait peu, et aux louanges qu'on lui donnait il répondait à « peine, timidité touchante dans un homme dont le regard était « tout esprit et tout âme [1]. »

Joignons à ce portrait charmant celui que nous a laissé du sculpteur son collègue Dandré-Bardon : « Lemoyne, dit-il, était petit « de taille; ses yeux était pleins de feu; simple dans sa parure « ainsi que dans ses mœurs, il présentait un air compatissant, docile, « officieux, quoiqu'il fût d'un tempérament vif, quelquefois brusque « et emporté. » Nous verrons bientôt que Diderot ne partageait pas cette manière de voir sur le caractère du sculpteur.

Lemoyne affectionnait les réunions intimes; il recevait à sa table l'avocat Gerbier, Grétry, Lekain et d'autres personnages célèbres.

Madame Lebrun nous apprend dans ses Mémoires qu'elle fit chez lui la connaissance de La Tour, dont Lemoyne sculpta le buste, tandis que l'illustre pastelliste dessinait le portrait de son ami, qui figure actuellement au Musée de Saint-Quentin [2].

Diderot, dans ses Salons, marchande à Lemoyne les éloges dont il est quelquefois prodigue envers son élève Falconet. Il loue cependant plusieurs de ses bustes, mais ses grandes compositions ne trouvent pas grâce devant sa critique souvent trop partiale envers ses amis, et quelquefois très-acerbe pour les autres.

« Cet artiste fait bien le portrait, dit-il en parlant de Lemoyne; « c'est son seul mérite. Lorsqu'il tente une grande machine, on « sent que la tête n'y répond pas. Il a beau se frapper le front, il « n'y a personne; sa composition est sans grandeur, sans génie, « sans verve, sans effet; ses figures sont insipides, froides, lourdes « et maniérées; c'est comme son caractère, où il ne reste pas la « moindre trace de l'homme nature [3]. »

Poniatowski et de madame Geoffrin, 1764-1777, publiée par M. Ch. du Mouy, Paris, 1875, in-8°.)

[1] *Mémoires*, livre VI, p. 358. Verdière, 1818.

[2] Ce portrait a été donné au Musée de Saint-Quentin par le frère de La Tour. Perronneau a fait également un très-beau pastel de J. B. Lemoyne, qui se trouve actuellement dans la collection de M. Grout, à Paris.

[3] *Salons de Diderot*, t. Ier. Paris, 1876. Édition Assezat, année 1765.

On n'est pas plus sévère. Il est vrai que Diderot avait pris le soin de nous faire part avant de sa théorie :

« Si vous rencontrez un sculpteur poli, doux, maniéré, honnête, « dites qu'il est et restera médiocre. » « Aussi, ajoute-t-il, faites « des portraits, monsieur Lemoyne, mais laissez les monuments, « surtout les monuments funèbres. » Plus loin, le spirituel écrivain semble vouloir se radoucir un peu devant le portrait de la marquise de Gléon par Lemoyne. « La belle tête, mon ami, que celle de « madame la marquise de Gléon! Qu'elle est belle! elle vit; elle « intéresse, elle sourit mélancoliquement. On est tenté de s'arrêter « et de lui demander pour qui le bonheur est fait, puisqu'elle n'est « pas heureuse. Je ne la connais point, cette femme charmante; « je n'en ai jamais entendu parler, mais je gage qu'elle souffre. « C'est bien dommage. »

J'en finis avec Diderot, nous parlant du portrait de madame la comtesse de Brionne. « Eh bien! mon ami, que voulez-vous que « j'en dise? madame de Brionne n'est encore qu'une belle prépa- « ration. Les grâces et la vie vont éclore, mais elles n'y sont pas. « Elles attendent que l'ouvrage soit fini : et quand le sera-t-il? « Aux cheveux, le marbre n'est qu'égratigné. Lemoyne a cru que « du crayon noir pouvait suppléer au ciseau [1]. Va-t'en voir s'ils « viennent. Et puis cette poitrine! j'en ai vu de nouées, et comme « celle-là. Monsieur Lemoyne, monsieur Lemoyne, il faut savoir « travailler le marbre; et cette pierre réfractaire ne se laisse pas « pétrir par les premières mains venues, etc. [2]. »

Bachaumont juge l'artiste autrement. Dans les conseils qu'il donne au maréchal d'Issenghein pour la réparation de son château, il cite Lemoyne parmi les plus habiles sculpteurs pour les statues de marbre.

La Dixmerie nous dit en parlant de lui : « Lemoyne fait prendre au marbre, en quelque sorte, l'esprit et le caractère de nos grands

[1] « Le génie de Lemoyne était fécond, mais difficile à contenter. Il se trouva souvent trop resserré dans un bloc de marbre, et chercha à réchauffer une matière qui lui paraissait trop froide pour rendre la chaleur de ses idées. Dans cette vue, il a souvent eu recours à des artifices étrangers. Il mettait des noirs avec du charbon dans les endroits où l'outil n'avait pu fouiller assez profondément. » Dandré-Bardon, *Éloge de Lemoyne*.

[2] *Salons de Diderot*, t. Ier, p. 425, et t. II, année 1767, p. 348 et 349. Année 1771, p. 533, etc.

hommes dans tous les temps : c'est pour eux un second moyen d'arriver à l'immortalité [1]. »

Je termine par d'Argenville : « Son ciseau, nous dit-il en parlant « de Lemoyne, était celui des Grâces, faveur rare qui n'est accordée « ni aux désirs ni aux travaux lorsque l'artiste n'est pas né avec « elles [2]. »

Maintenant, s'il nous est permis de résumer en quelques mots notre opinion sur le sculpteur, nous dirons qu'il possédait une grande habileté d'exécution, secondée par une science du modelé indiscutable.

Malheureusement, ses sculptures ont parfois une tournure théâtrale, et manquent de cette simplicité qui constitue le grand art. Elles paraissent souvent tourmentées par les changements et les modifications apportés successivement dans leur exécution.

Cette opinion nous semble concorder du reste avec celle de Dandré-Bardon sur le sculpteur [3]. « Il ne voyait, dit-il, dans les caprices « de son génie que les moyens de faire mieux, sans considérer « qu'il ralentissait souvent la chaleur de ses idées par les variations « de ses procédés. »

La recherche dans l'art est certes une chose louable sans laquelle il n'existe pas de perfection possible, à la condition toutefois que le travail de l'artiste ne laissera pas deviner la fatigue, qui souvent est la conséquence de changements trop nombreux.

Lemoyne a fait des terres cuites charmantes et des bustes en marbre remarquables, mais les grandes statues manquent parfois de ce sentiment qui, disait son élève Falconet en parlant des sculpteurs, « doit être inséparable de toutes leurs productions ; c'est « lui qui les vivifie ; si les autres études en sont la base, le senti- « ment seul en est l'âme [4] ».

Gaston Le Breton,
Directeur du Musée céramique de Rouen,
correspondant du Comité.

[1] *Les deux âges du goût et du génie français*, Paris, 1769.
[2] *Vies des fameux sculpteurs.*
[3] *Eloge de J. B. Lemoyne.*
[4] *Réflexions sur la sculpture.*

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Ouvrages de sculpture de Jean-Baptiste Lemoyne *mentionnés par les écrivains du dix-huitième siècle, ou conservés dans les Musées et les collections particulières.*

1728. Groupe de Pyrrhus immolant la princesse Polyxène sur le tombeau d'Achille. (Grand prix de sculpture.)

Groupe du Baptême du Christ exécuté en marbre pour le maître-autel de l'église Saint-Jean en Grève (actuellement dans la chapelle des fonts baptismaux de l'église Saint-Roch à Paris).

Sculptures en marbre pour la chapelle de la Vierge de l'église Saint-Sauveur à Paris [1].

1734. Deux bustes en marbre de Louis XV.

De 1735 à 1740. Pendentifs pour le salon du rez-de-chaussée de l'hôtel de Soubise (actuellement occupé par les Archives nationales) dans lesquels Lemoyne à symbolisé la Prudence, la Politique, la Géométrie, l'Astronomie, ainsi que le Poëme épique et dramatique.

1737. Un des chevaux en plomb pour le bassin d'Apollon à Versailles, et reparé le groupe en entier [2].

1737. Buste en marbre de la princesse de Rohan.

SALON DE 1737 [3].

Un modèle de terre cuite, représentant une Nymphe couchée.

Un autre modèle en terre cuite, représentant une tête de Vestale couronnée de fleurs, par M. Lemoyne le fils.

1738. Jeune Fille sortant du bain (statue en marbre), morceau de réception à l'Académie de Paris, 26 juillet 1738. La tête de la statue ayant été brisée en 1776, cette sculpture fut retirée de l'Académie à cette époque.

SALON DE 1738.

160. Une figure bronzée, représentant Hercule couché, tenant des pommes des Hespérides.

161. Une Tête de vieillard en terre cuite.

[1] Les peintures de cette chapelle étaient de Noël-Nicolas Coypel; Blondel était l'architecte du monument.

[2] Dandré-Bardon, *Éloge de Lemoyne*, p. 46, note 8.

[3] *Collection des livrets des Salons*, publiée par M. Jules Guiffrey, Paris, 1869.

162. Autre tête en terre cuite représentant le Portrait de madame la comtesse de Fenquières, fille de feu M. Mignard, premier peintre du Roy, par M. Lemoyne le fils, académicien.

1739. Buste en marbre du duc d'Orléans.

1740. Groupe représentant l'Océan (bassin de Neptune de Versailles). L'Océan est assis sur un monstre marin au milieu des roseaux et des poissons. Il porte cette inscription : Joan. Bap. Lemoyne *faciebat* 1740.

1741. Épitaphe du comte de Toulouse (pour la ville de Compiègne).

SALON DE 1742.

Par M. Lemoyne le fils, adjoint à professeur.

Trois Têtes de différens âges, en terre.

42. La plus âgée.

43. La moins

44. La plus jeune.

44 bis. Un médaillon, représentant le Roy.

1743. Statue équestre de Louis XV (exécutée en bronze pour la ville de Bordeaux) [1]. M. Haillet de Couronne dans son éloge de Lemoyne nous dit que cet artiste avait eu Coustou comme concurrent pour l'érection de ce monument.

SALON DE 1743.

Par M. Lemoyne le fils, adjoint à professeur.

51. Sujet du tombeau qui doit être exécuté à la mémoire de S. Ém. Mgr le cardinal de Fleury.

Le temps qui a détruit Son Eminence, le fait revivre par les soins du Roy.

Le cardinal est représenté en prière. Le Temps lève le voile qui cachait l'inscription, et y montre les attentions de *Sa Majesté* pour ce ministre.

La Fidélité au Roy le pleure, et des Génies soutiennent ses armes.

Les figures sont de marbre blanc, excepté celle du Temps, dont la couleur du bronze représente la Vieillesse.

1744. Mausolée de Mignard placé autrefois dans l'église des Jacobins, rue Saint-Honoré, à Paris. (Ce qui reste de ce mausolée se trouve actuellement dans l'église de Saint-Roch, à Paris.)

1745. Buste en marbre de Louis XV offert au cardinal de Rohan pour la ville de Strasbourg.

[1] Les deux bas-reliefs en marbre qui décoraient le piédestal de la statue ne furent placés qu'en 1765, plus de vingt ans après l'inauguration du monument. Le duc de Richelieu était alors gouverneur de la province de Guyenne.

SALON DE 1745.

47. Un Buste par M. Lemoyne fils, professeur.

47 *bis*. Un buste en marbre blanc, représentant le Portrait du Roy. (Il serait possible que ce buste fût celui qui figure précédemment comme ayant été offert à la ville de Strasbourg.)

SALON DE 1746.

Par M. Lemoyne fils, professeur.

47. Un petit modèle de la Figure de saint Grégoire, qui doit s'exécuter en marbre, de 7 pieds 3 pouces de proportion; pour une des chapelles de l'hôtel royal des Invalides. Il est représenté tenant le livre d'Évangile et bénissant le peuple.

48. Un Portrait en terre cuite de M***.

49. Le Portrait d'une dame.

50. Celuy d'une jeune fille.

51. L'esquisse en terre d'un jeune chasseur qui représente Narcisse rencontrant de l'eau.

1747. Buste en bronze du prince Édouard (Charles-Édouard, dit le Prétendant).

SALON DE 1747.

Par M. Lemoyne fils, professeur.

52. Quelques têtes; sous le même numéro.

SALON DE 1748.

Par M. Lemoyne fils, professeur.

113. Mademoiselle de Bonnac.

114. M. de Fontenelle.

115. M. de Voltaire.

116. M. de La Tour.

SALON DE 1750.

Par M. Lemoyne fils, professeur.

52. Le Buste en terre cuite de M. le maréchal de Lowendal.

53. Deux Études de tête, sous le même numéro.

1750. Buste de Louis XV.

(Bronze.) Haut. $0^{m},45$.

Tête nue de face, cuirasse, écharpe, ordres de la Toison d'or et du Saint-Esprit.

Derrière le buste est gravé : *Lud. XV Rex*, et au-dessus de cette inscription : par Jean-Baptiste Lemoyne 1750 (à M. Leroux, à Paris)[1].

1751. Buste de René-Antoine Ferchault de Reaumur, physicien et naturaliste, par Jean-Baptiste Lemoyne. (Haut. du buste 0m,45.)

Ce buste original est au cabinet d'histoire naturelle à Paris.

1753. Buste de Louis XV, exécuté en marbre à Choisy-le-Roy.

SALON DE 1753.

Par M. Lemoyne fils, professeur.

41 Le Portrait de M. de la Valière le père, lieutenant général des armées du Roy.

42. Quelques Études sous le même numéro.

1754. Monument élevé à Rennes par les États de Bretagne au sujet de la convalescence du Roi.

La notice de l'Académie de Rouen sur Lemoyne mentionne une réduction en bronze de ce monument exécutée par J. C. Delarche, qui fut offerte à Louis XV.

1755. Petite statue en marbre portant la date de 1755. Elle représente une jeune fille marchant sur des fleurs et portant des roses dans sa robe. Cette statue nous semble pouvoir symboliser le Printemps. Elle figurait à l'exposition de l'Union Centrale de 1865. (Collection Richard Wallace, à Londres.)

1757. Buste de Louis XV, en marbre, exécuté à Choisy-le-Roy. (Offert à madame de Pompadour.)

SALON DE 1757.

Par M. Lemoyne fils, professeur.

127. Le Portrait du Roi : buste en marbre.

128. Plusieurs Têtes, sous le même numéro.

1759. Bas-relief de l'Annonciation pour la chapelle de Saint-Louis du Louvre.

1761. Statue en marbre de saint Grégoire pour la chapelle des Invalides. (Disparue pendant la Révolution.)

SALON DE 1761.

Par M. Lemoyne, adjoint à recteur.

112. Madame la marquise de Pompadeur : buste en marbre.

113. Le Portrait de M. Crébillon : buste en terre cuite.

[1] Ce buste figurait à l'exposition des Portraits nationaux en 1878. Voir le catalogue de M. Henry Jouin, archiviste de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France, p. 71, n° 334.

115. Le Portrait d'une jeune fille.

116. Le Portrait de mademoiselle Clairon, sous l'idée de Melpomène invoquant Apollon : buste en marbre.

1761. Buste en marbre de Charles de Secondat, baron de la Brède et de Montesquieu (1689-1755, littérateur). Hauteur du buste : 0m,84. Tête nue, légèrement tournée vers l'épaule gauche; manteau drapé, laissant voir la chemise. Derrière le buste est gravé : par Jean-Baptiste Lemoyne 1761 ; sur la scotie du piédouche : *Baro. de Montesquieu Carol. de Secondat.* Ce buste appartient à la Bibliothèque de Bordeaux [1].

SALON DE 1763.

Par M. Lemoyne, adjoint à recteur.

161. Le Portrait du Roi : buste en marbre.

162. Le Portrait de madame la comtesse de Brionne : buste en terre cuite.

163. Le Portrait de M. de La Tour : buste en terre cuite.

1764. Statue en marbre de sainte Thérèse, pour la chapelle Sainte-Thérèse aux Invalides, ainsi qu'un des anges de plomb qui accompagnaient cette statue, disparue pendant la Révolution.

SALON DE 1765.

Par M. Lemoyne, adjoint à recteur.

187. Le Portrait de madame la comtesse de Brionne : buste en marbre.

188. Le Portrait de madame la marquise de Gléon.

189. Le Portrait de M. le comte de la Tour d'Auvergne.

190. Le Portrait de madame Baudouin, en médaillon.

191. Le Portrait de M. Robé.

192. Le Portrait de M. Garik.

193. Une Tête d'étude.

Tous ces bustes sont en terre cuite.

1766. Modèle en bronze de la statue de Louis XV, pour la ville de Rouen. Conservé dans la collection de S. M. la reine d'Angleterre à Windsor.

1767. Buste de madame Adélaïde, troisième fille de Louis XV (ordonné en 1767, estimé 3,300 livres) [2].

[1] D'après une note de M. Walet, conservateur du Musée de Bordeaux, ce buste aurait été commandé à l'artiste par le prince de Beauveau, gouverneur de la Guyenne, et payé 6,000 livres. Ceci nous paraît être confirmé par la note du livret du Salon de 1767, où le buste avait été exposé sous le numéro 185. Ce buste fut envoyé à l'exposition des portraits nationaux en 1878. (Voir le n° 545 du catalogue de M. Henry Jouin, p. 116 et 117, Paris, 1879.)

[2] *Nouvelles Archives de l'Art français*, p. 331, année 1872. Communiqué par M. Benjamin Fillon.

SALON DE 1767.

Par M. Lemoyne, adjoint à recteur.

184. Le Portrait de M. de Trudaine. Buste en marbre.

Monument de reconnaissance de la faculté de droit de Paris, qui doit être placé dans l'intérieur de ses nouvelles écoles.

185. Le portrait de M. de Montesquieu dont M. le prince de Beauveau fait présent à l'Académie de Bordeaux.

1768. Mausolée du cardinal de Fleury, autrefois à Saint-Louis du Louvre.

Réduction de la statue en bronze pour la ville de Bordeaux. Cette réduction en bronze se trouve actuellement au Musée des antiques de Bordeaux.

SALON DE 1769.

Par M. Lemoyne, directeur et recteur.

204. Le Portrait de M. le chancelier de Maupeou le père : buste en marbre.

205. Le Portrait de madame la comtesse d'Egmont : buste en marbre.

SALON DE 1771.

Par M. Lemoyne, ancien directeur et recteur.

228. Madame la comtesse d'Egmont : buste en marbre.

229. Une Jeune Fille représentant la Crainte : modèle en terre cuite.

230. Quelques Têtes sous le même numéro.

1772. Buste de madame la Dauphine (Marie-Antoinette). On trouve aux Archives nationales à propos de ce buste la mention suivante : 6 septembre 1774. La *Dauphine*. Buste marbre fait en 1772, destiné à l'Impératrice-Reine (Marie-Thérèse, reine de Hongrie et de Bohême). 3,000 livres[1].

Modèle en bronze de la statue de Louis XV qui devait être placée à Rouen sur la place Royale. Ce modèle est conservé actuellement au Louvre dans la galerie Sauvageot[2].

1773. Statue pédestre de Louis XV qui se trouvait autrefois à l'École militaire. « Le prince, nous dit d'Argenville, est entouré des attributs de la

[1] Archives nationales, carton O. 2275.

[2] Ce modèle doit être celui que l'on rencontre dans l'*Inventaire des bijoux de la couronne fait par ordre de l'Assemblée nationale en* 1791 (seconde partie, p. 222). Il se trouve du reste ainsi mentionné : « *Louis XV porté sur un pavois par quatre guerriers*, ouvrage de Lemoyne, haut de trois pieds, estimé 6,000 livres. »

guerre et paraît prêt à décerner aux élèves de l'école les récompenses que leur valeur doit un jour leur mériter [1]. »

1775. Buste en marbre de Mademoiselle de Lorraine.

1775. Buste en marbre de Madame Victoire de France, fille de Louis XV, qui fut offert à cette époque à la duchesse de Sivrac.

1778. Catalogue des morceaux de sculptures provenant de l'atelier de Jean-Baptiste Lemoyne dont la vente eut lieu à Paris, le 10 août 1778.

EXTRAIT DU CATALOGUE

BRONZE, PLOMB, MARBRE, TERRE CUITE, PLATRE, ETC.

MARBRE.

107. Le Buste de J. J. Rousseau exécuté avec chaleur et précision. Hauteur : 20 pouces, y compris le piédouche.

108. Le Buste de mademoiselle Clairon. Hauteur : 22 pouces, y compris le piédouche.

109. Le Buste de Fontenelle. Hauteur : 19 pouces, avec son piédouche. Ces trois morceaux sont aussi précieux par la ressemblance des personnages célèbres qu'ils représentent que par le mérite supérieur de feu M. Lemoyne.

BRONZE.

110. Le Médaillon du prétendant. Hauteur : 22 pouces; largeur : 15, pouces.

111. Un petit modèle de la Santé, figure placée dans le monument de Rennes exécuté par feu Lemoyne. Hauteur : 22 pouces.

PLOMB.

112. Une belle Figure terminée représentant l'*Étude* caractérisée par un eune homme tenant un livre. Hauteur : 30 pouces.

113. Plusieurs Bustes de marbre ébauchés.

114. Des matières comme marbre blanc veiné, marbre blanc statuaire, bronze de fonte, plomb, cire, fer, etc.

TERRE CUITE.

115. Beaucoup d'esquisses et projets de morceaux exécutés et non exécutés par cet artiste.

116. Différents Bustes de grands hommes tels que J. J. Rousseau,

[1] *Voyage pittoresque de Paris*, MDCCLXXVIII, p. 409.

Louis XIV, le maréchal de Saxe et autres, montés sur leurs socles; ils seront détaillés [1].

Dandré-Bardon dans son Éloge de Lemoyne [2] désigne également les bustes des personnages dont les noms suivent : « Les Maurice, les Lowendal, Montesquieu, Fontenelle, etc. »

Il cite en plus les bustes de la Reine, des Dames de France, du prince Édouard, du chancelier de Maupeou, du duc de la Vrillière, du marquis de Marigny, de la marquise de Pompadour, de la Clairon, Parrocel, Restout, Gabriel Massé, La Tour etc., de Crébillon, Voltaire, J. J. Rousseau, Gerbier, Trudaine, etc. « La plupart de ces portraits, dit-il, sont à peine ébauchés; on va travailler à finir ceux qui sont destinés à l'être ».

Nous avons vu en parcourant les livrets des Salons qu'un certain nombre de ces bustes avait figuré dans les diverses expositions. Il ne peut donc être question ici pour ces bustes en marbre laissés à l'état d'ébauche, que de la reproduction des anciens, dont plusieurs étaient en terre cuite.

Dandré-Bardon signale également chez l'abbé Terray, contrôleur général des finances, deux petites figures d'*Apollon* et de *Minerve* du sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne.

Deux groupes représentant l'*Histoire* et le *Temps*, l'*Étude* et le *Génie*, enfin quatre têtes d'Homère, de Cicéron, de Tite-Live et de Sénèque, ainsi qu'un petit bas-relief en bois représentant un trophée de fruits et de fleurs (traité d'un fini admirable, que l'abbé Terray conservait précieusement) [3].

Le nécrologe des hommes célèbres de France (par une société de gens de lettres) nous fournit le renseignement suivant : « Lemoyne ne s'est pas moins fait d'honneur par un groupe de *Vertumne et Pomone* qui existe dans une maison particulière de la capitale [4]. »

EXPOSITION DU SALON DE LA CORRESPONDANCE EN 1779.

Un Buste d'Augustin Pajou, sculpteur, par Jean-Baptiste Lemoyne, figurait à cette exposition.

D'Argenville signale à l'Académie de Paris deux bustes en terre cuite de *Parrocel* et de *Massé* [5].

[1] Catalogue de la vente J. B. Lemoyne, dressé par J. B. Lebrun, peintre et marchand de tableaux, rue de Cléry, hôtel Libert, Paris, 1778, in-8, p. 27.

[2] P. 17, note 21.

[3] Même notice, p. 24, et p. 46, note 19.

[4] Tome XIV, p. 140 et 141, Paris, 1779.

[5] *Vie des sculpteurs*, p. 367.

Le premier de ces bustes, nous dit Dandré-Bardon, était d'un mérite rare.

D'Argenville cite également à Paris les Bustes en marbre de la *Peyronie* et de M. de la *Martinière,* sculptés par Lemoyne, qui décoraient les écoles de chirurgie (quartier Saint-André-des-Arts). Puis à l'Académie des sciences de Paris, un Buste de *Fontenelle* [1].

Nous voyons dans la notice sur Lemoyne par Haillet de Couronne que Lemoyne offrit à l'Académie de Rouen en 1759 le buste de *Fontenelle* et celui de *Louis XV.* Il avait en outre promis le buste de Jouvenet. Pendant son séjour à Rouen, Lemoyne avait fait le Portrait du chirurgien Le Cat et celui de madame Mazeline (rue de la Vicomté, en face de la maison de M. Jore, avocat).

ALEXANDRE LENOIR.

Musée des monuments français (à partir de 1810). Par Jean-Baptiste Lemoyne : Buste de Jacques-Bénigne Wincelow, donné par la famille.

JOURNAL DE LENOIR.

Par Jean-Baptiste Lemoyne : Buste en terre cuite du baron d'Orcéan Jean-François de Fontette, n° 189 du catalogue (rendu à la famille).

Par Jean-Baptiste Lemoyne : Buste de Julien Leroy [2] modelé en plâtre. (Manuscrit de Lenoir.)

GALERIE DE PEINTURE DE BERLIN.

Apollon, statue en marbre, grandeur nature, par Jean-Baptiste Lemoyne. (Citée par Dandré-Bardon, Dargenville, Haillet de Couronne, etc., et par L. Dustieux, *les Artistes français à l'étranger.* Paris, 1876.)

MUSÉES ET COLLECTIONS PARTICULIÈRES.

Musée de Dijon, Mausolée de Crébillon, Groupe en marbre (Melpomène déplorant la mort du poëte), figure debout. (Mausolée terminé par Dhuez.) Buste original de Crébillon en marbre. Comédie française (Paris). Il a été gravé par de Saint-Aubin; la gravure fut exposée au Salon de 1771, sous le n° 318.

Un plâtre de ce buste de Crébillon existe au Musée de Versailles. N° 803.

[1] *Voyage pittoresque de Paris,* MDCCLXXVIII, p. 308, ouvrage de d'Argenville, publié par son fils.

[2] Julien Le Roy était un mécanicien célèbre. Il naquit à Tours en 1686, et mourut à Paris en 1759. Horloger de Louis XV, il avait son logement au Louvre.

MUSÉE HISTORIQUE DE VERSAILLES.

N° 1908. La Vrillière (Louis Phelipeaux, duc de), ministre secrétaire d'État. Buste en marbre par Jean-Baptiste LEMOYNE. Hauteur du buste : 0m,65 [1].

N° 1835. Plâtre du buste de Réaumur appartenant au cabinet d'histoire naturelle de Paris [2].

Hôtel de ville de Rouen, statue pédestre de Louis XV en marbre par Jean-Baptiste LEMOYNE.

MUSÉE DE TOULOUSE.

Buste en terre cuite de madame de la Popelinière par Jean-Baptiste LEMOYNE (œuvre d'une finesse remarquable, figura à l'exposition de l'Union centrale de 1865) [3]. A la même exposition on voyait également de Jean-Baptiste LEMOYNE un buste de femme en terre cuite que le catalogue désignait comme étant celui de Marie-Josèphe de Saxe, mère de Louis XVI. (La physionomie fine et coquette de ce buste annonçait plutôt le portrait d'une comédienne.)

DOCUMENTS DIVERS.

Nouvelles Archives de l'Art français [4]. Une Statue du Roy en pied ordonnée en 1737, estimée 10,000 livres (note communiquée par M. Benjamin Fillon).

ARCHIVES NATIONALES [5].

Divers comptes indiquant des commandes de bustes et statues de Louis XV, faites à Jean-Baptiste Lemoyne.

30 juin 1737, à-compte d'une figure en pied représentant le Roi, marbre. . . . . 800 livres.

18 décembre, etc., etc. . . . . 1,200 —

4 mars 1744, à-compte d'une statue de marbre représentant le Roi. . . . . 2,000 —

[1] *Notice du Musée historique de Versailles*, par Eud. SOULIÉ, Paris, 1860, p. 70.

[2] *Ibid.*, p. 54.

[3] Voir le compte rendu de cette exposition par M. Paul MANTZ (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XIX, p. 461 et 462).

[4] Année 1872, p. 331.

[5] Comptes des Bâtiments de l'État, cartons, O. 2237, O. 2243, O. 2244, O. 2245, O. 2246, O. 2247, O. 2250, O. 2251, O. 2256, O. 2262, O. 2263, O, 2265, O. 2275.

3 juin 1744, à-compte d'une statue portrait et d'un buste marbre pour service du Roi.	500	livres.
30 septembre.	500	—
9 décembre.	500	—
15 septembre 1745, à-compte d'une statue marbre portrait du Roi et d'un buste.	500	—
5 janvier 1746.	500	—
26 mars 1747, pour un buste portrait du Roi, marbre; service du Roi en 1745.	800	—
17 juillet, 1748, à-compte de la statue en pied et du buste du Roi, pour service du Roi.	1,000	—
15 mars 1752, à-compte de	2,800	—
Pour buste marbre représentant le Roi qu'il a fait pour le service de Sa Majesté en 1750.	1,800	—
20 juin 1752, médaillon en marbre représentant le Roi, service de Sa Majesté en 1751.	600	—
10 décembre 1760, compte de.	5,600	—
Pour deux bustes marbre représentant le Roi, service de Sa Majesté en 1747.	600	—
20 février 1763, à-compte d'un buste marbre représentant le Roi, que Sa Majesté a accordé à la Faculté de médecine de Montpellier.	1,000	—
6 novembre 1764, complément de.	2,800	—
Pour buste marbre représentant le Roi, pour Faculté de médecine de Montpellier en 1763.	300	—

X

CORRESPONDANCE

DE JEAN-BAPTISTE LEMOYNE ET DE L'INTENDANT DE TOURNY.

Au sujet de la gravure de la statue equestre de Louis XV, érigée en 1743, sur la place Royale de Bordeaux.

Les lettres et documents qui forment l'ensemble de cette communication proviennent pour la plupart des Archives départementales de la Gironde; ils feront partie d'un travail, en prépara-

tion, sur *les Beaux-Arts à Bordeaux, au dix-huitième siècle.*

Voilà plus de quinze cents ans que des monuments importants se sont élevés sur le sol bordelais, depuis les Arènes dites de Gallien jusqu'aux édifices civils, militaires et religieux du onzième au dix-septième siècle. Mais, à l'exception du vieux clocher Saint-Michel, pour lequel nous avons encore le *Livre des dépenses* faites par la fabrique de cette paroisse de 1486 à 1497, nous ne possédons que de vagues renseignements sur les faits et les incidents qui se rattachent à toutes ces constructions et sur les artistes à qui elles sont dues.

Ce n'est qu'à partir du commencement du dix-huitième siècle que les documents abondent et qu'il est possible de retracer avec fidélité la marche des travaux importants conduits par des architectes français qu'il suffit de nommer pour les qualifier : les Gabriel, Victor Louis

De 1730 à 1780, la ville du Bordeaux Moyen Age disparut en grande partie; elle fit peau neuve. Dès lors, s'élevèrent tous ces beaux hôtels publics ou privés, ces places, ces cours, ces boulevards qui donnent au Bordeaux de nos jours l'aspect grandiose et monumental que personne ne lui conteste.

Mais, par une insouciance qu'on a peine à s'expliquer, l'admiration des étrangers et la reconnaissance des Bordelais se sont contentées jusqu'ici de retenir quelques noms, quelques dates approximatives, et l'*histoire exacte et détaillée* de la « *résurrection monumentale de Bordeaux* » [1] est encore enfouie dans de nombreux cartons et portefeuilles du fonds de l'Intendance de Guyenne. C'est là seulement qu'on peut lire l'histoire vraie, dans cette volumineuse correspondance d'affaires signée des architectes Gabriel père et fils, Soufflot et Louis; des sculpteurs Lemoyne, Francin, Verberckt, Berruer; des peintres et des graveurs Robin, Lattré, Le Mire, Dupuis et Duvivier.

Pour aujourd'hui, voici simplement quelques lettres qui dévoileront la part importante, et je crois ignorée, que prit à la gravure de la statue équestre de Louis XV le célèbre Charles-Nicolas Cochin [2], qui fut non-seulement un habile graveur, mais qui remplit aussi

[1] Cuvillier-Fleury, lettre au directeur du *Journal des Débats*, septembre 1837.

[2] Né à Paris le 22 février 1715, mort dans la même ville le 29 avril 1790.

les fonctions de garde des dessins du Roi, en 1752, à la place de Coypel, et secrétaire historiographe de l'Académie royale de peinture et de sculpture, le 25 janvier 1755, en remplacement de Lépicié.

Dans la correspondance du sculpteur Lemoyne avec l'intendant de ourny, il est question, à la date du 4 janvier 1756, du projet de faire reproduire par la gravure la statue équestre de Louis XV, érigée sur la place Royale de Bordeaux le 19 août 1743 [1]. Cette lettre permet de constater une fois de plus l'initiative que prenaient les intendants dans toutes les questions d'art qui se traitaient alors. La lettre du 4 janvier parle d'un *dessin déjà très avancé* et des arrangements à terminer avec le graveur. Et cependant la délibération municipale qui décida l'exécution de la *gravure de l'équestre* ne fut prise que le 10 *février* 1756, plus d'un mois après la lettre précédente; le procès-verbal de la réunion de la jurade se termine ainsi : « M. de Tourny sera prié de vouloir bien autoriser la présente délibération. » Il est probable que les jurats ignoraient l'avance qu'avait prise M. de Tourny, car lui demander d'autoriser l'exécution d'une chose à moitié faite, et par son ordre, eût été commettre un acte d'inconvenance. A moins que l'on ne considère la délibération des officiers municipaux comme étant inspirée par l'intendant, afin de régulariser le motif des dépenses de la ville. Pour l'honneur des jurats, mieux vaut croire à la première supposition.

Ces observations préalables nous ont paru nécessaires pour aider à comprendre l'intérêt des documents qui vont suivre.

Lettre de Lemoyne à M. de Tourny.

« Monsieur,

« Je croirois manquer a mon devoir et au sentimens sy au comancemen de cette anée je ne saisysois locasion de vous renouveler mon profond respect, vous ¡ riens de me continuer les marques de bonté dont vous mavé

[1] La pose de la statue eut lieu sous l'administration de François Boucher, intendant de la province de Guyenne, de 1720 à 1743; car ce fut douze jours après la cérémonie de l'inauguration du *Monument d'amour*, *Monumentum amoris*, que M. de Tourny arrivait à Bordeaux pour succéder à Boucher. Ces faits rendent encore assez étranges les termes de la délibération des jurats, où il est dit : « C'est à M. de Tourny que la ville est redevable de sa principale décoration. »

honoré, vos connoisances sur les arts et vostre estime pour les artistes, les remplise de vénérations et se trouveres heureux de cexércer sous les ordre dun tel gide. M. Cochin, Monsieur, engagé par la politesse que vous luy avé faitte de lalé voir pandans le séjour que vous avé fait a Paris, a fort avancé le desseins de léquestre de Bordeaux ; il sera très-beau ; joré l'honneur de vous avertir lorsqu'il sera achevé, afin que vous vouliez bien terminer vos arangemens avec le graveur, jay l'honneur destre avec un profond respect,

« Monsieur,

« Votre tres-humble et tres-obéisant serviteur

« LEMOYNE.

« A Paris ce 4 janvier 1756. »

Voici maintenant la délibération du corps de ville, qui, ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, est postérieure aux pourparlers de M. de Tourny avec le graveur Cochin.

Extrait des registres de la Jurade (Archives municipales).

« Du mardy 10 février 1756.

« Sont entrés dans la chambre du conseil de l'hôtel de ville, Messieurs De Galatheau, Viremondey, Ollé, Dussault, de Saint-Laurent, Richet et Decamps, jurats ; Thibaut, procureur-syndic, et Chavaille, clerc, secrétaire-greffier de l'hôtel de ville.

« Sur ce qui a été représenté que l'accueil que le public a fait aux différens monumens de l'amour et du zèle des habitans de Bordeaux, pour la personne sacrée de Sa Majesté et de son auguste famille, qui ont été gravés depuis peu, semblent exiger que la place Royale et la statue équestre de Sa Majesté, soient incessamment gravées.

« Il a été délibéré que la place Royale et la statue équestre de Sa Majesté seront incessamment gravées, et que M. de Tourny, à qui la ville est redevable de sa principale décoration [1], sera prié de vouloir bien autoriser la présente délibération, et donner les ordres nécessaires pour l'exécution de cet ouvrage.

« Vu : Aubert DE TOURNY ; VIREMONDEY (Jurat) ;
DUSSAULT ; DE SAINT-LAURENT (Jurat) ;
DECHAMPS, (Jurat) ; OLLÉ, (Jurat) ;
THIBAUT, procureur-syndic de la ville. »

[1] Les jurats de Bordeaux n'ignoraient certainement pas que la ville n'était point redevable à M. de Tourny de la construction de la place Royale et de l'exécution de la statue.

Les documents ci-dessus pourraient à la rigueur faire supposer que l'intendant de Tourny avait seulement pris l'initiative de faire exécuter le dessin de la statue de Lemoyne, mais qu'avant d'entreprendre la gravure, il désirait que ce travail définitif eût l'assentiment des jurats. La lettre suivante va nous dissuader de cette condescendance de l'intendant, et nous prouver que tout avait été combiné d'avance entre M. de Tourny, le statuaire Lemoyne, le dessinateur Cochin et le graveur Dupuis.

Lettre de Lemoyne à M. de Tourny.

« Monsieur,

« Jay lhonneur de vous avertir que M. Cochin vien dachever le desseins de lEquestre du Roy que vous ave désiré; jattendré vos ordres pour le remettre à M. Dupuis graveur, aquy je lavois proposé de vostre part dans le temps que vous mavé chargé de faire tout ce quil conviendroit pour parvenir à fair faire cette planche. M. Cochin se prétera à graver la teste du Roy si cest M. Dupuis qui grave la planche, joze vous assurer de sa parfaittes exécutions par lacore avec lequel elle sera faitte. Jay lhonneur destre avec un profond respect,

« Monsieur,

« Vostre tres-humble et tres-obéisans serviteur,

« Lemoyne.

« A Paris, ce 2 novembre 1756. »

En présence de l'accord si parfait que promettait Lemoyne, il devient évident qu'il n'y avait pas lieu de se préoccuper de l'opinion des jurats, si ce n'est pour payer les frais de l'entreprise. Or, le crédit ayant été voté, M. de Tourny s'empressa de prier le sculpteur d'accélérer le travail, comme étant le plus intéressé à ce que le mérite de son œuvre se répandit au loin.

« *M. Lemoyne, célèbre sculpteur, au Louvre.*

« A Bordeaux, ce 23 novembre 1756.

« Je vous suis obligé M. de la peine que vous avez prise de m'avertir que M. Cochin venoit d'achever le dessein de l'Equestre du Roy, et que vous attendiez de mes nouvelles pour le remettre à M. Dupuy, graveur, à qui vous l'avez dans le tems proposé de ma part; vous me ferez grand plaisir de luy remettre, et d'engager M. Cochin a graver la tete du Roy;

c'est ainsi que vous et moy en somme convenus, lorsque vous avez bien voulu vous charger d'avoir soin de tout ce qu'il conviendroit faire pour procurer la plus belle exécution à lestample de la plus parfaite statue équestre que je connoisse; personne n'y est plus intéressé que vous, pour que le mérite de votre ouvrage se multiplie sous les yeux d'une infinité de personnes.

« Je compte me rendre à Paris dans le cours du mois d'avril prochain; je voudrois bien qu'alors la planche fût entièrement achevée pour en tirer les estamples.

« Je suis, etc. »

(Minute de la réponse de M. de Tourny, mais non de sa main.)

A la réception de la lettre de l'intendant, Lemoyne s'empressa de répondre qu'il allait activer l'exécution de la gravure de sa statue. Cette réponse donne des explications détaillées et curieuses.

« *Lemoyne à M. de Tourny.*

« MONSIEUR,

« Jay reçue vostre obligente lettre en datte du 23 novembre en conséquence, jay remis le dessein a M. Dupuis pour le graver, M. Cochin gravera la teste du Roy. Une planche de cette conséquence et que lon ne peut trop bien faire est plus longue que vous ne lavez pensez, car il est impossible a moins de dix huit mois de temps de lexécuter. Jeu l'honneur, Monsieur, de vous dire que cette planche couteroit cep mil livre compris les frais du desseins et étude néssessaire a la parfaitte execution de louvrage.

« La planche de Bretagne a couté cep mil cinq cent livre. Voici la copie des conventions que les États de Bretagne avoit fait avec M. Dupuis. La somme cest partagée en quatre payemens egaux, le premier en comensant la planche, le second leau forte en estant faitte, le troisième pendant lespasse quelle se forme au burin, et le quatrième en ayant veu une epreuve de louvrage parfaittement achevé. Lorsque lon tire les epreuve il en revien en présent deux douzeine au graveur et autant au sculpteur. Voicy, monsieur, lexposé vray de tout. Jay lhonneur destre avec reconnoisance et respect,

« Monsieur,

« Vostre tres-humble et tres-obéisans serviteur,

« LEMOYNE.

« A Paris, ce 29 novembre 1756. »

Le 8 mars 1757, M. de Tourny répondit qu'il acceptait toutes les conditions énoncées par Lemoyne, et terminait ainsi :

« ...Si vous voulés bien vous donner le soin de ce qui regarde l'exécution de l'ouvrage, je me donneray celuy de l'exécution des paiemens, et d'après votre réponse je ne tarderay pas à faire faire le premier à la personne que vous me marquerés qui doit le recevoir. Jécriray aussi, en même tems, à M. Cochin et à M. Dupuy, relativement à ce que dessus, pour les prier de faire, à eux deux, sur votre modèle, une aussy belle estample que la réputation de tous trois donne lieu de l'attendre dans une occasion aussy précieuse. »

Le 26 du même mois, Lemoyne répondait à M. de Tourny au sujet de deux groupes en bronze, qui devaient terminer l'ornementation de la place Royale, mais qui ne furent jamais exécutés, et le statuaire ajoutait :

« ...Quand à la lestre que vous mavés fait lhonneur de mecrire, relativement à la gravure de lEquestre du Roy, il n'y a rien à répliquer; tout y est bon et obligen. Je lé montré à Mrs Dupuis et Cochin, quy vous asure de tout leur zelle et leur profond respects. Cest avec M. Dupuis que vous voudré bien terminer la convention par écrit tel que vostre lettre l'indique, et le premier accompte quand il vous plaira. Il se prépare pour profiter du beau renouvellement de saison pour y travailler sérieusement ; ces le seul temps détudier les ouvrages considérables. »

Enfin le marché reçut un commencement d'exécution, puisque le 24 décembre 1757, les jurats écrivaient à M. de Tourny, alors à Paris [1], qu'ils venaient d'expédier un mandement de 3,300 livres pour les gravures de la statue équestre du Roi et des frontons de la place Royale [2]. Ils ajoutaient : « Nous vous prions, Monsieur, de vouloir bien nous continuer vos bontés et de vous intéresser

Tourny (Claude-Louis-Aubert, marquis de), né aux Andelys (Eure), vers 1690, avait été nommé intendant de justice, police et finances en la généralité de Bordeaux, où il arriva le 31 août 1743, et qu'il administra jusqu'au mois de juin 1757. Il y avait donc six mois que cet intendant n'était plus en la province de Guyenne, lorsqu'il reçut la lettre des jurats, qui, dès ce moment, prévoyaient que le souvenir de M. de Tourny serait impérissable à Bordeaux.

[2] Il s'agit ici des bas-reliefs sculptés par Vanderwort et Francin, qui décorent les frontons des hôtels de la Douane, de la Bourse et du Pavillon central de la place Royale, et qui furent gravés par Pierre-Philippe Choffard, né à Paris en 1730, mort dans la même ville le 7 mars 1809.

pour une ville qui se ressouviendra toujours de votre administration. »

On a vu par les conditions de payement énoncées dans la lettre de M. de Tourny, du 8 mars 1757, que c'était en quatre sommes égales, de 1,750 livres chacune, que le solde des travaux de l'estampe devait être réglé; le chiffre de 3,300 livres, dont il est parlé dans la dernière missive, comprenait en sus de l'acquittement d'un des quartiers, les honoraires du graveur Choffard pour les gravures des frontons des hôtels de la Douane et de la Bourse.

Ici s'arrêtent les documents que nous avons découverts, concernant les gravures des monuments de sculpture de la place Royale de Bordeaux. Nous ignorons l'époque où les épreuves de l'estampe de Dupuis furent livrées aux jurats, et quand eut lieu la remise de la planche de cuivre qui se voit aujourd'hui dans le cabinet de M. l'Archiviste de la ville. Mais si nous avons pu fournir quelques renseignements inédits, nous serions heureux, en retour, de connaître le possesseur actuel du *dessin original de la place de Bordeaux,* exécuté par Cochin; « dessin aux deux crayons, noir et blanc, sur papier bleu, vingt-sept pouces sur vingt », et qui faisait partie, en 1778, de la vente du cabinet de Jean-Baptiste Lemoyne [1].

Charles Marionneau,
Correspondant du Comité.

XI

DE LA DÉCORATION CÉRAMIQUE PAR IMPRESSIONS.

PERFECTIONNEMENTS DONT ELLE EST SUSCEPTIBLE.

Lors de la session d'avril 1879 du congrès des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à la Sorbonne, nous avons eu l'honneur de présenter une note relative aux *Arts industriels de reproduction.*

[1] Charles Blanc, *Trésor de la Curiosité*, 1857, t. Ier, p. 436.

Nous signalions, dans ce court exposé, la tentative d'enseignement des procédés de reproductions industrielles qui avait été faite à l'*École nationale des Arts décoratifs*, et nous exprimions le vœu qu'un enseignement de cette sorte pût être étendu partout où il paraîtrait de nature à rendre quelques services.

Depuis cette époque nous n'avons cessé de nous occuper de cette même question, et notre conviction n'a fait que s'accroître dans le sens des conclusions de notre lecture de 1879.

Un voyage que nous avons fait à Limoges, en décembre 1881, nous a donné l'occasion d'étudier, dans un grand centre d'industrie d'art, l'utilité d'un enseignement spécial ayant pour objet son application immédiate à la décoration céramique.

Limoges est, on le sait, le siège d'une fabrication considérable d'objets en porcelaine blanche ou décorée.

La décoration s'y pratique de deux façons distinctes : par la peinture à la main et par *impressions*.

De la décoration exécutée par des artistes à l'aide du pinceau, nous n'avons rien à dire ici, c'est là de l'art pur. Nous n'avons à nous occuper que de la décoration par voie d'impressions.

Ce procédé n'exclut pas l'art, comme point de départ ; mais un sujet plus ou moins artistique une fois choisi, on en use d'une façon tout industrielle pour en décorer la porcelaine.

Il importe de savoir si cette application à la décoration céramique, de dessins reproduits par des moyens mécaniques d'impression, n'est pas susceptible de quelques perfectionnements, et d'étudier ensuite, si l'on admet la nécessité de ces perfectionnements, quelle voie pratique l'on devra suivre pour les réaliser.

Tel est, en deux mots, l'objet de cette note que nous soumettons à l'appréciation si bienveillante et si éclairée de nos honorables collègues du congrès.

Les procédés d'impression actuellement employés à Limoges pour décorer la porcelaine sont de deux sortes. On y use tour à tour de la *gravure à l'eau-forte* et de la *chromolithographie*.

La gravure à l'eau-forte sert à imprimer, sur du papier mince, des dessins au trait que l'on transporte sur les objets à décorer ; ces dessins sont ainsi mis en place fort rapidement, et l'on n'a plus qu'à disposer au pinceau, à l'intérieur des lignes imprimées, une coloration conforme, à peu près, à un modèle donné.

En ce cas, le travail de la décoration est donc mixte, puisque le dessin seul est le résultat d'une impression mécanique, tandis que le coloriage s'effectue à l'aide de couleurs posées au pinceau.

Quant à la chromolithographie, elle est employée de façon à réaliser l'œuvre complète de la décoration : couleurs et dessins étant d'un seul coup transportés sur la porcelaine.

La plupart des impressions chromolithographiques servant à la décoration céramique sont exécutées à Paris, et à très-peu d'exception près, les sujets ou dessins originaux ainsi reproduits et multipliés à l'infini, brillent par une absence de goût regrettable et par de nombreuses incorrections quant à leur valeur artistique.

Ce sont bien souvent, qu'on nous pardonne cette comparaison peu flatteuse, de véritables images d'Épinal transportées sur les objets à décorer.

Il est certainement des industriels intelligents, en tête desquels nous citerons M. Aviland, qui ne négligent rien pour élever le niveau artistique de leur production et pour réagir contre le mauvais goût d'une certaine imagerie céramique.

Mais le plus grand nombre est obligé de compter avec les producteurs d'impressions en leur achetant ce qu'ils impriment, quelle qu'en soit l'infériorité artistique.

Il nous a semblé, après avoir pris de sérieuses informations auprès des directeurs des maisons de décoration de Limoges, qu'il y aurait mieux à faire, au double profit de l'art, davantage respecté, et de l'industrie amenée à un degré d'élévation qui la mettrait à l'abri de toute concurrence étrangère, si l'on parvenait à utiliser quelques-uns des moyens de reproduction si perfectionnés que l'on doit aux récentes découvertes de la science.

Si, soit à Limoges, soit ailleurs, ces procédés ne sont pas encore pratiqués, la raison en est bien simple : c'est qu'on ne les connaît pas et c'est surtout parce que, saurait-on qu'ils existent, on manque de praticiens suffisamment exercés pour en tenter l'application industrielle.

De l'une ou de l'autre de ces deux causes ou de *toutes deux ensemble*, il résulte que l'industrie de la décoration céramique en est aujourd'hui au même point qu'il y a vingt ans; elle ne peut progresser, et l'on est condamné à voir se répandre partout et pendant longtemps encore des assiettes recouvertes d'images gros-

sières, alors qu'il serait si facile, pour un coût industriel qui ne dépasserait pas celui de ces produits si imparfaits, de vulgariser, grâce à l'énorme extansion de ces objets usuels, des œuvres frappées au coin d'une valeur artistique suffisante, sinon indiscutable, et offrant, au moins, le mérite d'une plus grande correction de lignes.

Pour procéder méthodiquement, disons un mot de la gravure à l'eau-forte employée pour créer les impressions de dessins au trait, et nous indiquerons aussitôt un moyen d'arriver au même résultat d'une façon préférable.

Les dessins, ou mieux les gravures à l'eau-forte, sont pratiquées à Limoges suivant le procédé normal à cette sorte de gravure.

C'est dire que l'artiste graveur agit directement sur la planche de cuivre recouverte d'un corps gras. Partout où sa pointe découvre le métal, l'eau acidulée l'attaque, tandis qu'elle respecte les parties du métal protégées par une réserve. C'est le procédé de gravure que tout le monde connaît.

Nous aimerions mieux un autre mode d'opérer : le dessin, aussi soigné que possible, fini dans ses moindres détails, pourrait être exécuté sur du papier mince avec une matière colorante d'une opacité convenable. Puis, ce dessin, une fois accepté par le producteur ou par l'industriel, serait gravé autant de fois qu'on pourrait le désirer, sur une lame de cuivre ou de zinc, grâce à un procédé bien simple qui permet de faire agir la lumière à travers le papier portant le dessin, pour insolubiliser à la surface du métal une partie de l'enduit sensible qui le recouvre.

Les parties protégées contre les rayons lumineux par l'opacité des lignes du dessin demeurent solubles dans de l'eau, par exemple, et l'on obtient de la sorte le même effet que celui produit sur la cire par la pointe du graveur. On fait mordre ensuite comme d'habitude, et tandis que l'on a, après la morsure, une planche toute gravée, on n'en a pas moins conservé le dessin original prêt à servir un nombre de fois illimité, suivant les besoins, pour aider à produire d'autres planches gravées identiques avec la première.

Par ce moyen d'une application des plus faciles, tout dessinateur devient aussi graveur, et il est fort évident qu'il pourra consacrer à l'exécution de ses dessins originaux bien plus de temps, puisque,

au cas d'un accident matériel lors de la morsure de sa planche, il ne sera plus exposé à voir s'anéantir le fruit d'un long labeur.

Quand à Limoges nous avons indiqué cette idée si simple et qui n'est, en définitive, qu'un perfectionnement de détail, nous l'avons vue accepter avec un très-grand empressement.

C'était une preuve que cette idée était juste et bonne.

Non-seulement le principe a été reconnu bon, mais plusieurs des décorateurs se sont mis aussitôt à l'œuvre pour l'appliquer.

Ces détails paraissent de prime abord n'offrir aucun rapport avec le but que nous nous proposons d'atteindre. On verra dans quelques instants que cet exemple était à citer pour prouver l'utilité d'un enseignement spécial des procédés d'impression applicables à la décoration céramique.

Occupons-nous maintenant de la deuxième branche des impressions décoratives de la chromolithographie.

Chacun sait encore comment on applique ce procédé d'impression.

Tout d'abord les sujets ou images polychromes sont imprimés à la presse lithographique sur un papier recouvert d'un enduit gommeux, et les matières colorantes sont choisies parmi les composés métalliques, susceptibles, à la fois, de résister au feu de four à moufle, et de donner, après la cuisson, le coloris voulu.

Les chromolithographes qui s'occupent de cette spécialité tirent un nombre plus ou moins considérable de ces polychromies céramiques dont la valeur artistique est généralement très-contestable.

On procède à la décoration des pièces en porcelaine en détaillant, aux ciseaux, les divers sujets imprimés que porte une même feuille et en les faisant adhérer avec du vernis copal à la surface à décorer; on immerge ensuite dans de l'eau la pièce revêtue de cette décalcomanie. L'enduit gommeux s'y dissout, et le papier se sépare de l'image en couleur, qui demeure adhérente à l'émail. Il n'y a plus qu'à faire cuire, et l'œuvre de la décoration est terminée.

Dans cette voie encore nous avons cru voir bien des moyens de perfectionnement dont aucun n'est employé.

Ce que l'on fait sur des pierres lithographiques, à l'aide de la plume et du crayon, peut aussi être exécuté avec l'aide de la

lumière, d'après des originaux pris sur nature ou d'après des dessins d'une sérieuse valeur artistique.

Les opérations diverses qui conduiront à l'obtention du résultat définitif seront à peu près les mêmes que celles qui viennent d'être sommairement indiquées ; mais, et c'est en cela que l'on gagnera, on arrivera de la sorte à des impressions plus parfaites à tous les points de vue, sans que leur prix de revient soit plus élevé.

Le décorateur pourra choisir ses sujets parmi les œuvres des grands maîtres et les vulgariser sans avoir à compter avec la personnalité d'interprètes d'un talent souvent douteux ; il pourra, dans la nature, chercher directement des fleurs, des sites remarquables, des portraits de personnages célèbres, sans recourir, ainsi que cela a lieu malheureusement chaque jour, à des enluminures plus ou moins burlesques qui ne peuvent que dépraver le goût.

Ces moyens de copie, les décorateurs de porcelaine ne demanderaient pas mieux que de les connaître d'abord, pour les introduire ensuite dans leur industrie.

Ils sont bien loin de se faire illusion sur leurs résultats actuels, qu'ils sont les premiers à reconnaître inférieurs. Mais ce qui leur manque, c'est la connaissance pratique des procédés à l'aide desquels ils pourraient élever le niveau artistique de leur fabrication ; ce qui leur fait défaut, ce sont surtout des spécialistes aptes à la mise en œuvre de ces moyens scientifiques de reproduction.

Dans une série de conférences fort suivies par tous les principaux chefs de l'industrie limogienne, nous avons pu développer ces idées et arriver à acquérir cette ferme conviction qu'il ne suffit pas de donner des idées, si bien soient-elles accueillies.

Nous avons compris, d'accord en cela avec nos intelligents auditeurs, qu'il serait vraiment utile à l'industrie limogienne de créer dans ce centre spécial un enseignement relatif aux procédés de reproductions applicables à la porcelaine.

Alors, seulement, les directeurs de ces importants établissements pourront recruter un personnel propre à la mise en pratique des procédés perfectionnés auxquels nous faisons allusion.

Ce personnel n'existe pas actuellement, et si, à l'occasion, on peut rencontrer un opérateur capable d'aider à l'accomplissement de vues de cette sorte, il constitue une exception sur laquelle un industriel ne peut établir une base d'opération sérieuse.

Si cette base vient à disparaître, en effet, tout est compromis d'un seul coup.

Avant tout, il y a lieu de songer à la formation d'une pépinière d'artistes ou d'opérateurs, le mot importe peu, au sein de laquelle le recrutement soit assuré.

C'est, à notre avis, le seul moyen d'amener à tirer parti des progrès incessants de la science, des industries d'art vouées sans cela à l'immobilité.

Malheureusement, en présence des efforts que l'on fait partout, de l'émulation qui règne dans tous les pays, on ne peut s'immobiliser sans s'exposer à être dépassé.

C'est pourquoi, nous basant sur une expérience personnelle toute récente, venons-nous signaler ici la nécessité de créer, non pas seulement à Limoges, qui n'a été cité que pour nous appuyer d'un exemple, mais partout où besoin est ou sera, des cours spéciaux d'une application immédiate aux industries locales.

Cette question est bien à l'ordre du jour ; elle arrive exactement à son heure, et nous n'y insistons que parce que nous sommes frappé surtout de tout ce qui reste à faire et qu'on n'a pas pu faire encore pour aider, par un enseignement spécial, à l'amélioration de quelques-unes de nos plus grandes et de nos plus belles industries d'art.

La faute n'en est à personne, mais bien à la science qui marche très-vite, trop vite parfois pour qu'il soit aisé de la suivre.

C'est le cas des progrès accomplis en si peu de temps dans la voie des applications de la lumière aux arts graphiques.

Il ne s'agit nullement ici, on le pense bien, d'assigner à la décoration céramique n'importe quelles règles artistiques ; ce sont là matières spéciales à des hommes bien autrement compétents que nous sur de pareilles questions.

Ce que nous demandons, c'est que les applications industrielles des procédés de reproduction soient enseignées dans les centres principaux d'industries spéciales aptes à recevoir, par ces applications de sérieux perfectionnements. — Nous nous efforçons de démontrer que le progrès, dans cette voie, ne saurait se produire de lui-même ; il faut que l'on y soit conduit par le développement de plus en plus étendu, à mesure que la science fait des découvertes nouvelles, d'un enseignement spécial aux moyens de

reproductions applicables aux diverses branches d'industries d'art susceptibles d'en user, telles que la décoration céramique, celle du verre, celle des tissus, celle des bois et des métaux. Il existe, dans cette voie, toute une série de procédés nouveaux, à peine connus encore, et nulle part appliqués, grâce auxquels le niveau artistique de notre production industrielle s'élèverait promptement.

En matière d'industrie, l'art seul n'est pas tout. Il doit s'aider des moyens d'exécution les plus pratiques et les plus complets. Il est donc essentiel de songer à la création d'un enseignement nouveau complémentaire du programme normal des études du dessin et ayant pour objet la connaissance des procédés graphiques nouveaux que la science a mis et met chaque jour à la disposition des industries d'art.

Ces progrès sont d'hier à peine ; il n'est donc pas surprenant qu'ils n'aient pas encore pénétré au sein de ces industries dont les produits ne sont que la mise en œuvre de tout un ensemble de traditions, qu'une quintessence de tout un long passé.

Nous ne sommes donc pas plus pressé qu'il ne convient de voir les progrès qui nous occupent transformés en tradition : au temps seul appartient l'accomplissement d'une œuvre pareille ; mais nous l'espérons au moins, et vous ne pourrez trouver trop de hâte dans nos souhaits, quand nous exprimons le vœu qu'il soit au plus tôt pourvu à la création, dans la mesure du possible, de quelques foyers d'enseignement d'où jaillira la lumière destinée à éclairer l'avenir des industries qui jusqu'ici ont été l'honneur et ont fait la richesse de notre chère et belle France !

Veuillez ne voir dans ces lignes que l'indication d'une voie qui nous semble bonne à suivre !

Léon Vidal,

Délégué de la Société de Statistique de Marseille,
Professeur à l'école nationale des Arts décoratifs.

XII

QUELQUES IDÉES

AU SUJET DE L'ENSEIGNEMENT PROFESSIONNEL DES ARTS DÉCORATIFS EN PROVINCE.

M. R. Ménard écrivait en 1878 les lignes suivantes [1], qui, résumant d'une manière précise un sentiment que nous éprouvons depuis longtemps, nous ont vivement impressionné :

« L'apprentissage, c'est-à-dire l'éducation pratique résultant « d'un rapport continuel de l'élève, qui apprend et qui aide, avec « le maître qui produit, est le seul enseignement qui ait existé « dans le temps passé. Il est certain que, ni dans l'ancienne Grèce, « ni dans l'Italie sous la Renaissance, on ne trouve absolument rien « qui ressemble à nos écoles de dessin. L'apprentissage dans la « boutique de l'orfèvre est un trait caractéristique de Florence. « L'apprenti combinait avec son maître, commençait par copier ses « dessins sous sa direction, mais en ayant sous les yeux le modèle « d'après lequel il était fait et se rendant parfaitement compte de « l'interprétation. Mais les choses se passent tout autrement aujour- « d'hui, et nous n'avons pas la prétention de réformer la société. « Nous ne vivons plus sous le régime des corporations, et nous « n'avons aucune loi qui oblige le maître à instruire sérieusement « son apprenti, aucune loi qui oblige les parents à laisser l'enfant « chez son maître, s'ils trouvent à celui-ci de mauvaises mœurs, « une mauvaise tenue ou un savoir insuffisant. Nous n'y pouvons « rien; mais, du moment que la loi n'offre aucune garantie aux « parties contractantes, l'ancien apprentissage n'existe plus et ne « peut plus exister. Il faut donc voir les choses comme elles sont, « sans rêveries rétrospectives, et tâcher d'en tirer le meilleur parti « possible. »

[1] *Bulletin de l'Union centrale*, 5e année, p. 227.

En commençant cette étude sur une question qui préoccupe le monde entier, nous tenons à déclarer que nous venons apporter des pensées absolument personnelles. Nous savons que des enquêtes importantes sur l'enseignement professionnel, manuel ou technique, ont été faites et se font encore par diverses nations, et que nombre d'établissements ont, au moins sur leurs affiches, le but ou la prétention d'y satisfaire ; notre modeste avis est qu'en général on n'a atteint encore que d'une manière imparfaite le résultat proposé. Si l'on a montré de la volonté et du courage, si l'on n'a pas reculé devant des dépenses considérables, si une pensée de flatter les passions populaires s'est plus ou moins fait jour, faute d'observations suffisantes et par une trop grande part laissée à la routine, nous savons que les hommes de bonne foi et de sang-froid pensent que le problème est encore à résoudre.

Donc les opinions de tous peuvent être prises en considération, malgré ces recherches et ces tentatives.

En ce qui nous concerne personnellement, n'ayant jamais été consulté et, cependant, nous trouvant des premiers de ceux qui ont signalé la nécessité d'un véritable enseignement professionnel, nous allons essayer d'apporter la part de lumière que notre expérience de la pratique des travaux d'art et de l'enseignement pendant de longues années nous a fournie.

Nous nous tiendrons, pour le moment, sur le seul terrain des arts décoratifs qui laissent un champ assez vaste à l'étude.

Du reste, nos idées trouveront une application facile dans les industries purement mécaniques qu'on nomme aussi les *arts* industriels.

Faisons observer à ce sujet que c'est donner une trop grande extension au sens du mot *art*, que de l'appliquer à l'adresse d'exécution en toutes sortes de métiers ; il y aurait ainsi l'art de labourer, l'art de conduire une machine, etc., etc. ; tandis qu'à notre avis, il y a de l'art à créer une charrue ou un mécanisme, aussi bien qu'un costume, une serrure, un meuble, une statue, une maison ou un tableau. C'est la création qui constitue l'art, et non la copie ou l'exécution.

Cette distinction n'est pas aussi subtile qu'elle en a l'air, puisque c'est faute de l'avoir faite que l'on n'a pas organisé encore un véritable enseignement des arts décoratifs en distinguant

entre l'enseignement de la copie et celui de l'interprétation.

L'ouvrier seul nous occupera aujourd'hui, et d'autant plus que nous avons traité ailleurs la question du fabricant et du dessinateur[1], c'est-à-dire de l'état-major de cette armée si intéressante.

L'essor de l'industrie des objets ayant un caractère décoratif ou de luxe, est, au dire des observateurs, paralysé :

1° Par le peu de portée de l'apprentissage actuel, lequel ne forme plus de bons ouvriers et ne permet pas, du reste, de *gâter de la marchandise* en essais;

2° Par la question d'exécution, laquelle empêche de donner, dans la fabrication, la variété d'une pièce à une autre, d'y mettre de l'art, en un mot.

Le manufacturier crée ou fait créer par un dessinateur ou un modeleur une composition soi-disant nouvelle qui est divisée en morceaux confiés à des ouvriers plus ou moins adroits qui fabriquent cent fois, mille fois, à l'atelier ou chez eux, le même détail. Souvent même des procédés absolument mécaniques sont substitués à la main de l'ouvrier lorsque cela est possible.

Il faudrait donc que l'apprenti, pouvant s'essayer sans crainte de mal employer la matière première, devînt plus habile théoriquement et manuellement, et que l'ouvrier, cessant d'être lui-même une machine, possédât un fonds d'instruction de composition artistique, acquise pendant son apprentissage, qui lui permît une interprétation au moins limitée.

Comment arriver à ce but? Nous le verrons plus loin.

Les moyens actuels suffisent-ils? Non.

En effet, comme *panacée*, on a généralisé et l'on généralise partout l'enseignement du dessin à l'état de copie, et l'on imagine, avec une candeur extrême, que parce qu'un ouvrier aura acquis une certaine facilité à cette copie, rentré à l'atelier, il fera un artiste!

Nous avons le regret de déclarer qu'à notre avis cela ne suffit pas alors même que l'enseignement des écoles serait dirigé sur une copie spéciale aux objets d'une industrie déterminée. Même en admettant que l'enseignement y dépasse cette copie et atteigne la composition, *s'il est général*, on obtiendra des résultats incomplets; car l'élève intelligent voudra devenir dessinateur ou contre-

[1] Étude sur l'enseignement de la composition (*Revue des arts décoratifs*, 1882).

maître, et l'élève, qui ne le sera pas, ne constituera qu'un ouvrier raisonneur, orgueilleux et indocile.

On n'aura pas distingué, puisqu'on aura donné en bloc un enseignement insuffisant pour le vrai dessinateur et *n'ayant pas de lien étroit avec la pratique* pour l'ouvrier.

* * *

« Une longue expérience, a dit un Américain, m'a appris « que, de même que l'argent des riches attire à lui l'argent des « pauvres, de même les exploits de gens inconnus servent à grossir « la renommée de ceux qui sont en évidence. »

On a beaucoup parlé de faire pour la défense et le bien-être des ouvriers; croyez que le remède *vrai* et le plus efficace réside, non dans une instruction générale, mais dans celle qui s'appliquera spécialement à chaque profession. Celle-là seule donnera de la force à ceux qui sont exploités, en prouvant qu'ils possèdent la vraie science de leur métier, par conséquent la conviction intime du droit d'en être payés.

C'est donc en vain, à notre avis, que l'on demandera par des enquêtes, aux manufacturiers d'un côté et aux ouvriers de l'autre, d'indiquer les moyens d'apporter un remède à l'état de choses actuel.

En pareille circonstance, les aspirations se cantonnent dans le cercle des intérêts personnels ou immédiats. D'abord tous parleront de la diffusion de l'enseignement dans les masses, sans se rendre compte des difficultés considérables que rencontre dans la pratique la réforme seule du système vicieux que nous ont légué nos prédécesseurs.

La multiplication des écoles nous servira moins que leur bonne coordination et que de bons plans d'étude. Or, l'enseignement n'est pas encore coordonné en France, et les programmes y sont, par conséquent, presque toujours surchargés.

Ensuite l'ouvrier voit dans le patron un ennemi de son émancipation intellectuelle et physique, et le manufacturier, sacrifiant tout à son bénéfice personnel et à la lutte contre la concurrence commerciale, ne considère l'ouvrier que comme un auxiliaire dont il veut rester le maître absolu.

Ils s'éloignent donc l'un de l'autre de plus en plus, et ils n'auront

pas l'idée de chercher, pour vous l'indiquer, le terrain commun qui mettrait chacun dans son rôle.

Aussi vous constaterez des besoins, des aspirations, voire même des revendications, la demande d'écoles professionnelles et d'une réglementation de l'apprentissage, etc., etc , et personne n'indiquera les moyens d'organisation, sur les bases de la vraie liberté pour tous, d'un enseignement professionnel, général et complet.

*
* *

Un des obstacles les plus grands à la réalisation du problème qui nous occupe sera dans l'impossibilité de créer un enseignement professionnel touchant à toutes les spécialités d'art décoratif dans les villes de peu d'importance qui possèdent néanmoins pour la plupart de petits ateliers d'industries variées.

Nous n'avons pas la prétention de fournir une solution à ce côté de la question ; il dépasse, à notre avis, la limite des forces humaines. Dans cette circonstance, on sera contraint de généraliser comme on vient de le faire à Bâle, pour son école de dessin et de modelage, créant une série de cours théoriques, que les uns suivent et que les autres ne suivent pas, selon leur métier.

Il y a encore une autre inconnue à résoudre, celle de savoir si l'école doit être *pratique,* c'est-à-dire enseigner et la théorie et le procédé d'exécution, ou si elle doit laisser ce dernier soin aux ateliers de la ville.

Sur ce point, il y a lieu d'examiner s'il existe une industrie dominante. S'il y en a une, on peut en enseigner et la théorie et la pratique ; s'il n'y en a pas, nous conseillons de rester dans la théorie générale comme à Bâle.

*
* *

Ces bases de notre étude étant posées, nous allons mieux développer notre pensée en ne nous arrêtant, comme nous l'avons dit plus haut, qu'à l'ouvrier et au cas où l'on peut trouver, dans la ville où l'enseignement professionnel sera créé, des industries dominantes qui permettront de faire les frais d'un enseignement théorique et pratique.

Nous admettons aussi *que l'enseignement du dessin est organisé dans toute l'échelle des écoles de notre pays.*

Il est évident que dans l'avenir, quelle que soit l'importance de la ville, l'enseignement du dessin devra être général et collectif dans les écoles primaires. Les enfants qui les fréquentent ne savent pas où ils iront; il y aura à enseigner à tous l'écriture des formes des deux dimensions [1] les plus simples.

Le jour où ce programme aura été réalisé dans la pratique, un pas immense aura été fait du côté de l'enseignement professionnel.

Expliquons aussi pourquoi l'enseignement du dessin devra être pratiqué par *tous* les élèves à l'école primaire.

Nous ne partageons pas l'avis de quelques professeurs qui croient que le dessin n'est possible que chez les individus ayant, disent-ils, *des dispositions.*

Si l'on considère le dessin au seul point de vue d'écriture de la forme, nous affirmons que la généralité y a des aptitudes suffisantes comme pour toute autre étude; c'est dans la création, qui constitue l'art, que se montrent les natures d'élite. Nulle confusion n'est donc possible si l'on y réfléchit un peu; en conséquence, le dessin n'éprouvera aucune difficulté dans l'enseignement primaire du côté des élèves.

C'est à l'école primaire supérieure seulement que nous aimerions voir commencer le dessin de projection et la copie des trois dimensions à main levée, accompagnant des leçons de géométrie pratique et de perspective élémentaire, et toujours collectivement. Vouloir y créer des divisions de spécialités serait se donner des embarras inextricables. On aura aussi accompli un progrès considérable lorsque tous les élèves des écoles primaires supérieures, qui constituent déjà une première sélection dans l'échelle de l'enseignement, pourront dessiner en projection et à main levée en perspective un objet en relief.

On ne nous reprochera donc pas d'avoir trop d'ambition en vue du recrutement de notre enseignement professionnel, lorsque nous demanderons ces seuls dessins à l'école primaire supérieure. Cer-

[1] Pour ceux qui ne connaissent pas nos publications antérieures et ne sont pas familiarisés avec cette expression, nous expliquerons que par *deux dimensions*, nous entendons la copie des formes n'ayant que longueur et largeur, et pas d'épaisseur, par conséquent pas d'ombres; ces formes peuvent être coloriées à plat. Tout ce qui est relief comporte les *trois dimensions*, depuis le cube jusqu'à la figure humaine, la plus belle expression de la forme

tains même nous trouveront bien modeste vis-à-vis des programmes officiels qui indiquent beaucoup plus; d'autres, au contraire, et nous sommes de ceux-là, estimeront que le *minimum* que nous indiquons est considérable, s'il est réellement fait.

On a tenté de faire entrer ce que l'on nomme improprement le *professionnel* dans certaines écoles primaires supérieures, c'est-à-dire qu'on y fait travailler du fer et du bois. Jean-Jacques avait eu la même pensée pour son Émile; cela plaît assez aux jeunes gens, cela peut leur être utile dans l'intérieur du ménage. Il faut craindre qu'en enseignant trop de choses à l'école primaire supérieure, on reste dans les à peu près, même pour le travail manuel. Méfions-nous des études prématurées. Du reste, on verra que l'enseignement professionnel, comme nous le comprenons, exigera *tout le temps* des apprentis, et qu'il sera bon de ne les y admettre qu'après un passage à l'école primaire supérieure, où ils auront dû être appliqués à des genres d'étude que la coordination des établissements ne leur permettra plus de refaire.

On a pensé, lors de la création de nombre d'écoles, dites professionnelles, que plus on enseignerait de bonnes choses, mieux vaudrait l'école; le programme, par conséquent, ne spécialise aucune industrie et généralise tout. Si cela ne fait pas de bien, cela ne peut faire de mal. Passe, comme nous l'avons dit, pour les petites localités.

Il y a aussi des cours dits professionnels pour les ouvriers; on y enseigne la grammaire, le calcul, le dessin pour toutes sortes d'industries, l'écriture, la tenue des livres, etc., etc. Ce sont pour nous des cours *complémentaires*, c'est-à-dire procurant les connaissances qu'ils devraient avoir antérieurement acquises à l'école primaire et à l'école professionnelle, à ceux qui s'aperçoivent tard qu'elles leur font défaut. Du jour où l'enseignement fonctionnera en France, comme on est en droit de l'espérer et où il aura été coordonné, ces cours n'auront plus de raison d'être ou se réduiront à peu de chose, sauf à se transformer en professionnel *supérieur*

Ce n'est donc pas encore de l'enseignement professionnel.

Nos écoles municipales de dessin peuvent-elles aussi être considérées comme professionnelles? Non, en général. Ce sont aussi des écoles *complémentaires*, et ce qui le prouve, c'est qu'elles offrent souvent autant de divisions et de sections que d'élèves.

Chacun y vient chercher ce qu'il ne sait pas, depuis le dessin élémentaire jusqu'à celui du paysage, de la fleur, de l'ornement et de la figure, depuis le dessin linéaire jusqu'aux épures de machines. Quelques-unes se posent même en petites écoles des Beaux-Arts n'ayant que des peintres à leur tête. Le plus grand nombre de ces écoles est appelé à se transformer aussi en écoles professionnelles *réelles*, du jour où toute la jeunesse apprendra le dessin, *antérieurement*, dans l'enseignement primaire et secondaire.

On nous permettra de ne pas entretenir nos lecteurs des écoles dites d'art décoratif, par la raison qu'elles ne sont pas non plus, pour la plupart, des écoles réellement professionnelles, ne distinguant pas, dans leur enseignement, entre le dessinateur et l'ouvrier, et ne faisant que de la théorie.

La conclusion est donc que l'enseignement professionnel des arts décoratifs, qui devrait trouver sa place au sortir de l'école primaire, est laissé au hasard des intelligences; il n'existe en quelque sorte pas en province.

* * *

Il doit en conséquence être bien entendu que la réalisation d'un plan d'enseignement professionnel *réel*, ou de celui que nous allons développer ci-après, ne sera possible que le jour où le dessin sera véritablement enseigné dans les écoles primaires.

* * *

Nous proposerions de fonder dans toutes les villes dont la population atteint ou dépasse 300,000 habitants, une école professionnelle ou manuelle gratuite des arts décoratifs comprenant quatre divisions générales sous les rubriques suivantes : *Métaux; Bois et Pierre; Céramique; Étoffes et Papier.*

Les villes moins importantes pourraient établir leur école en ne prenant dans ces divisions que celles correspondant à l'industrie ou aux industries dominantes.

Chacune de ces divisions comprendrait, par exemple, les spécialités ci-dessous :

PREMIÈRE DIVISION. — *Métaux.*

Serrurerie artistique (armurerie), plomb et zinc, bronze usuel ou d'église, orfèvrerie, bijouterie et joaillerie.

DEUXIÈME DIVISION. — *Bois et Pierre.*

Meubles, sculpture sur bois et ivoire, modelage en bois, découpage et incrustation, sculpture sur pierre et matériaux précieux, modelage et réparage en plâtre, décoration en plâtre et carton-pierre.

TROISIÈME DIVISION. — *Céramique.*

Peinture sur porcelaine et faïence, sur verre et sur métaux, pavements et mosaïque, laque.

QUATRIÈME DIVISION. — *Étoffes et Papier.*

Broderie sur divers tissus, peinture sur étoffe et papier, dorure, gravure sur verre, sur bois et sur cuivre; mise en carte, dessin de reproduction par les procédés, reliure et maroquinerie, tapisserie.

Les deux premières divisions ne comprendraient que des apprentis garçons; les deux dernières seraient à double organisation de locaux avec le même personnel enseignant, pour garçons et filles

L'école pourrait recevoir des subventions de la ville, de l'État, du département, des chambres syndicales de patrons et de la chambre de commerce. Il y aurait lieu d'étudier, au moment de la formation de l'école, sous quelle prépondérance administrative, chambre de commerce, ville ou chambres syndicales, elle serait placée.

Le concours des corporations ouvrières serait demandé pour l'organisation du personnel des chefs d'atelier ou maîtres ouvriers et pour la confection des listes d'apprentis candidats à l'admission.

Nul apprenti ne pourrait être admis sans remplir les conditions suivantes :

A. — Avoir moins de dix-huit ans.

B. — Passer un examen suffisant sur les matières du programme de l'enseignement primaire supérieur.

C. — Exécuter : 1° le dessin d'un ornement à plat colorié, 2° le dessin avec ombres d'un objet en relief décoré simplement, d'abord en projection, puis en perspective.

D. — Fournir un certificat délivré par la mairie sur la déclaration de deux témoins domiciliés depuis trois ans, dont un syndic

d'une corporation ouvrière, constatant que l'apprenti est fils d'ouvrier, de contre-maître ou d'employé.

E. — Fournir une déclaration des parents et tuteurs indiquant la spécialité d'apprentissage qu'ils demandent pour le candidat.

Les places vacantes chaque année seraient données de préférence aux apprentis ayant passé le meilleur examen par ordre de mérite.

L'enseignement serait de deux ans au maximum [1] pour chaque spécialité, avec faculté pour les apprentis munis du certificat d'aptitude à leur sortie, de rentrer à l'école pendant quelques mois, à l'issue de leur service militaire, pour se refaire la main.

L'école serait ouverte neuf heures par jour, soit cinquante-quatre heures par semaine; les apprentis pourraient apporter leur repas du milieu du jour à l'école.

Il n'y aurait de vacances que pendant la durée des derniers travaux pour l'obtention du certificat d'aptitude et des examens d'admission.

Comme régime disciplinaire : trois absences, non justifiées sérieusement, pendant un mois, trois inscriptions au tableau des punitions, toute dégradation ou perte volontaires d'un objet du matériel ou de matière première non remboursées, entraîneraient de plein droit l'exclusion de l'école.

Toutefois, les radiations devraient être proposées par le conseil des professeurs et sanctionnées après enquête par le conseil d'administration.

Ce serait s'exposer à de graves inconvénients que d'hésiter dans l'application de l'exclusion sévère. Les apprentis devront sentir qu'ils doivent correspondre par leur soin, par leur bonne conduite et par leur travail, aux sacrifices considérables occasionnés pour leur donner gratuitement les moyens de gagner honorablement leur vie, et qu'il est d'autres apprentis, plus sages, qui les remplaceraient utilement à l'école.

Les apprentis n'exécuteraient que des compositions *très-simples* [2], faites ou modelées par eux, après *licet* des professeurs.

Les compositions porteraient toujours sur le même sujet par

[1] Il est probable que, dans un certain nombre de spécialités et pour des apprentis bien préparés et intelligents, une année suffira, surtout étant bien entendu qu'on ne doit former à l'école que des ouvriers.

[2] La figure humaine n'y serait employée que dans des cas exceptionnels et par

sections et donneraient lieu, chacune, à un classement fait par un conseil des professeurs réunis. Il en serait de même à l'égard des modelages et des objets exécutés.

Chaque cours théorique donnerait lieu à la rédaction d'un cahier de notes avec figures explicatives. Ces cahiers, absolument obligatoires, seraient classés de même que les autres ouvrages.

Un tableau réunissant les notes et plaçant les apprentis par ordre de mérite serait affiché tous les mois à l'entrée de l'école.

Chaque année une décision du conseil des professeurs, sujette au contrôle du conseil d'administration, déterminerait le chiffre qui constituerait une note suffisante pour autoriser les apprentis à faire le travail nécessaire pour obtenir le certificat d'aptitude.

Les apprentis qui ne l'atteindraient pas ou qui ne seraient pas reçus, seraient rendus à leurs parents, sans être admis à faire une nouvelle année de cours.

Il ne serait délivré aucune récompense de fin d'année. Aucun objet d'art décoratif, comportant la main de plusieurs élèves et de plusieurs spécialités, sur composition d'ensemble par un apprenti, par un professeur ou par un dessinateur, ne pourrait être exécuté sans autorisation formelle et seulement dans des circonstances exceptionnelles. L'école ne pourrait travailler sous aucun prétexte pour l'industrie privée par marchés spéciaux.

L'école fournirait tous les outils et matières premières avec droit de vente des objets exécutés.

Les objets dont le conseil d'administration aurait autorisé la vente et fixé le prix seraient exposés dans un local constamment ouvert au public. Un reçu, détaché d'un registre à souche, serait remis à chaque acheteur.

Il serait délivré à chaque apprenti, lors de son admission à l'école, un livret sur lequel seraient marqués les punitions, le rang de classement, les objets exécutés, le prix de ceux vendus et, à la fin de l'apprentissage, un certificat constatant l'aptitude à une ou à plusieurs spécialités. Ce livret resterait entre les mains de l'agent comptable et ne serait remis à l'apprenti qu'à sa sortie. Il serait communiqué aux parents et patrons sur leur demande.

des élèves y ayant justifié, pendant la deuxième année, des aptitudes de dessin et de modelage suffisantes.

Toute sortie de l'école, soit pour cause de radiation, soit pour absence prolongée par n'importe quelle raison, sauf le cas de maladie, soit pour insuffisance de notes pour ou après le travail final, serait considérée comme irrévocable, et la place vacante serait donnée à l'apprenti inscrit immédiatement à la suite sur la liste d'admission.

La rigueur de cette clause est motivée par ce fait qu'il arrivera *trop souvent* que des apprentis seront retirés et embauchés en raison de leur plus ou moins d'aptitude acquise; il convient qu'on sache bien que, dans ce cas, ils perdent le titre d'apprentis de l'école et le droit au certificat final.

Le service d'approvisionnement intérieur, d'arrangement, de propreté, serait fait, à tour de rôle, par les apprentis embrigadés sous la responsabilité et la direction de ceux portés les premiers au tableau de classement par chaque groupe.

A l'expiration de l'apprentissage, un certain nombre de jours serait consacré à l'exécution d'un travail sur lequel un jury spécial statuerait pour l'admissibilité au certificat d'aptitude par ordre de mérite.

Les programmes dressés par le conseil des professeurs et contrôlés par le conseil d'administration, seraient approuvés par l'administration, qui nommerait le jury.

L'accès de l'école serait absolument interdit aux professeurs, adjoints, maitres ouvriers ou chefs d'atelier pendant cette période, de façon qu'ils ne puisssent, d'aucune manière, aider au travail des apprentis.

Les classements opérés pendant l'apprentissage sur les divers ouvrages, entreraient en ligne pour une certaine valeur dans l'obtention du certificat, ainsi que la bonne conduite des candidats.

Les ouvrages de sortie des apprentis reçus seraient exposés publiquement; les plus réussis seraient conservés au Musée de l'école.

Le jury fonctionnerait suivant un règlement particulier dressé chaque année, de façon à pouvoir surveiller l'exécution des ouvrages, les classer et donner son avis.

Ces opérations seraient immédiatement suivies par l'examen des candidats aux places déclarées vacantes; les professeurs seraient adjoints au jury pour cette opération. Il ne serait fait qu'une seule session de jury et d'admission par an

Le personnel se composerait de :

Un directeur, ne pouvant être professeur; un secrétaire agent comptable avec un employé; deux garde-magasins pour les modèles, pour la vente et les matières premières; un professeur de composition et quatre adjoints; un professeur de modelage et deux adjoints; un professeur de peinture et deux adjoints; un professeur de gravure et un adjoint; douze ou quinze chefs d'atelier, maîtres ouvriers, hommes et femmes, mécanicien, outilleur; quatre surveillants et deux surveillantes.

Les professeurs et les adjoints seraient chargés des cours oraux théoriques des diverses spécialités et choisis en conséquence.

Le personnel serait nommé pour cinq ans; aucun titulaire ne pourrait être révoqué sans délibération du conseil d'administration, avec faculté d'y présenter ou d'y faire présenter sa défense.

Le directeur et les divers agents, gardes, surveillants, recevraient un traitement annuel.

Les professeurs, les adjoints, chefs d'atelier et maîtres ouvriers seraient payés en raison des heures employées.

Il ne serait accordé aucun cabinet ou atelier particuliers dans l'école.

Les modèles pris au dépôt général y seraient réintégrés après service.

Il serait interdit aux professeurs et aux adjoints, sous peine de révocation, de mettre la main aux ouvrages des apprentis, les démonstrations devant être faites sur des dessins ou des modelages à part.

Le conseil d'administration serait composé du maire ou de l'adjoint, du président de la Chambre de commerce délégué, du ou de l'un des présidents du conseil des prud'hommes, de deux membres par divisions générales d'industries d'art, désignés par leurs chambres syndicales parmi les patrons fabricants, de deux prud'hommes ouvriers, du directeur de l'école, ensemble quatorze. Il élirait son président.

Le conseil des professeurs serait composé d'un administrateur délégué, président; du directeur; des professeurs; de trois adjoints désignés par leurs collègues et de deux chefs d'atelier ou maîtres ouvriers délégués par leurs collègues, et de l'agent comptable, secrétaire, ensemble douze.

Registre serait tenu des délibérations de ces deux conseils, qui se réuniraient au moins une fois par mois.

Il serait absolument interdit de se livrer à des constructions fastueuses; un établissement de ce genre est appelé à se modifier avec le temps en plus ou en moins.

Il serait bien entendu aussi qu'à mesure que l'on avancerait, certaines divisions apporteraient leur concours matériel aux moyens d'exécution [1] des autres, et que les prix de revient en seraient d'autant diminués.

Un Musée d'objets d'art décoratif serait annexé à l'école.

ESQUISSE D'UN PLAN D'ÉTUDES PAR SEMAINE [2].

PREMIÈRE DIVISION. — *Métaux* [3].

Deux sections : A métaux usuels; B métaux de prix.

PREMIÈRE PARTIE DE L'ENSEIGNEMENT.

Deux sections réunies : Dessin et composition [4], quatorze heures; théorie de l'ornement, trois heures; théorie du moulage et de la fonte des divers métaux, trois heures.

SECTION A. — Modelage, réparage, moulage et fonte, alliages, soudures, forge, lime, découpage, tour, emboutissage et estampage, ciselure, exécution d'objets, vingt-huit heures.

SECTION B. — Modelage et fonte, lime, repoussage au tour, estampage, découpage, ciselure, champlevé et cloisonné, filigranes, soudures, exécution d'objets, vingt-huit heures.

Deux sections : Approvisionnement, arrangements, nettoyage, entrées et sorties, six heures.

Ensemble cinquante-quatre heures.

[1] Poinçons, matrices, outils, etc., etc.

[2] On concevra facilement que ce plan comporte nécessairement des lacunes ou même des erreurs. Ce n'est qu'une esquisse indiquant l'idée de l'auteur.

[3] Quatre-vingts élèves présents chaque année, soit, pour entrer chaque an : quinze plombiers, cinq zingueurs, dix serruriers, quinze bronziers et dix orfévres, bijoutiers ou joailliers, ensemble quarante.

[4] Plantes et fleurs de style; feuilles, palmettes, rosaces, fleurons, rinceaux, guirlandes, etc., etc., de divers styles de l'art; arrangements de ces divers éléments.

DEUXIÈME PARTIE DE L'ENSEIGNEMENT.

SECTION A. — Dessin et composition [1], quatorze heures. Théorie de l'assemblage et du rôle, dans la décoration et dans les petits objets, du fer, du plomb, du zinc ou du bronze, six heures. Continuation du modelage (cire), moulage, réparage et fonte, alliages et soudures, forge, lime, découpage, marteau, foret, tour, emboutissage et estampage, sertissage, ciselure, champlevé et cloisonné, exécution d'objets; trois sous-sections : fer, plomb et zinc, bronze, vingt-huit heures. Approvisionnement, arrangements, nettoyage, entrées et sorties, six heures.

Ensemble cinquante-quatre heures.

SECTION B. — Dessin et composition [2], quatorze heures. Histoire et théorie de l'orfèvrerie, de la bijouterie et de la joaillerie, six heures. Cette section se diviserait, pour les ouvrages spéciaux, en trois sections, vingt-huit heures. Quelques travaux seraient communs avec ceux de la section A. Approvisionnement, arrangements, nettoyage, entrées et sorties, six heures.

Ensemble cinquante-quatre heures.

DEUXIÈME DIVISION. — *Bois et Pierre* [3].

Deux sections : A bois; B pierre (B^{bis} camées).

PREMIÈRE PARTIE DE L'ENSEIGNEMENT.

Deux sections réunies : Dessin et composition [4], quatorze heures; théorie de l'ornement, trois heures; histoire des styles et de la décoration des édifices, trois heures.

SECTION A. — Modelage, moulage, réparage, tour, découpage, marqueterie, exécution d'objets en bois, ivoire, etc., etc., vingt-huit heures.

[1] Animaux naturels et fantastiques, plantes naturelles, griffes, ailes, volutes, vases, épis, balustres, consoles, moulures décorées, combinaisons se rapprochant des formes employées dans les métaux usuels.

[2] Comme à la section A, avec la différence que les arrangements porteront sur des formes applicables aux métaux de prix.

[3] Cent apprentis présents chaque année, dont cinquante entrés à nouveau : vingt-cinq ébénistes ou sculpteurs sur bois, dix sculpteurs sur pierre, trois graveurs en camées, douze modeleurs.

[4] Même programme qu'à la première division.

Section B. — Modelage, moulage, réparage, tour, mise en point, moulures poussées au calibre, terre cuite, exécution d'objets en pierre, en marbre, en plâtre et en carton-pierre, etc., etc., vingt-huit heures. (Section B^bis^, modelage, moulage, réparage, exécution de camées.)

Deux sections : Approvisionnement, arrangements, nettoyage, entrées et sorties, six heures.

Ensemble cinquante-quatre heures.

DEUXIÈME PARTIE DE L'ENSEIGNEMENT.

Même distribution avec continuation des mêmes leçons [1]. Un certain nombre de ces cours seraient communs entre la première et la seconde division.

TROISIÈME DIVISION. — *Céramique* [2].

Cinq sections : A peinture sur porcelaine et faïence; B peinture de vitraux; C verriers; D émailleurs; E mosaïstes.

PREMIÈRE PARTIE DE L'ENSEIGNEMENT.

Les cinq sections réunies : Dessin et composition [3], dix-huit heures. Théorie de l'ornement, trois heures. Théorie et application des couleurs, trois heures. Histoire et théorie des procédés techniques et décoratifs relatifs à la peinture vitrifiable et translucide, trois heures. Application pratique pour chaque section, vingt-quatre heures. Préparation, arrangements, nettoyage, entrées et sorties, six heures.

Ensemble cinquante-quatre heures.

[1] Même programme que dans la première division pour la composition, sauf que l'application se ferait aux spécialités de la deuxième division.

[2] Quatre-vingts apprentis présents chaque année (garçons et filles), dont quarante entrés à nouveau : vingt peintres sur porcelaine et faïence, cinq peintres pour vitraux, cinq verriers, cinq peintres sur émail, cinq mosaïstes.

[3] Plantes et fleurs naturelles ou de style, feuilles, palmettes, fleurons, entrelacs, rinceaux, guirlandes, nielles, soit en couleur, soit ombrés, des divers styles de l'art; arrangements de ces divers éléments.

DEUXIÈME PARTIE DE L'ENSEIGNEMENT.

La distribution du travail serait la même que pour la première partie, c'est-à-dire, dessin et composition [1], cours théoriques et pratiques suivant les spécialités, cinquante-quatre heures.

QUATRIÈME DIVISION. — *Étoffes et Papier* [2].

Quatre sections : A broderie, B peintres, C graveurs, D relieurs (D^bis tapissiers).

Sections réunies : Dessin et composition [3], quatorze heures.

SECTIONS A et B. — Théorie de l'ornement, deux heures. Théorie et application des couleurs, deux heures.

SECTION A. — Mise en carte. — Section B : Théorie des procédés de peinture et de dorure, deux heures pour chaque section.

SECTIONS C et D. — Théorie de l'ornement, deux heures. Histoire de la typographie et de la gravure, deux heures.

SECTION C. — Théorie des procédés de reproduction.

SECTION D. — Histoire et théorie des procédés d'art décoratif des reliures, deux heures pour chaque section.

Quatre sections : Application pratique, vingt-huit heures. Préparation, approvisionnements, nettoyage, entrées et sorties, six heures.

Ensemble cinquante-quatre heures.

*
* *

Un établissement de ce genre sera nécessairement exposé à plusieurs écueils qui pourront en compromettre absolument la vitalité et l'avenir.

Le premier sera de *dépasser le but* proposé en oubliant qu'*il ne*

[1] Même programme pour la composition que pour la deuxième partie de l'enseignement de la première division, sauf application aux spécialités de la troisième division.

[2] Dix brodeuses pour tentures ou ornements d'église, cinq brodeuses sur canevas, cinq brodeuses sur blanc, quinze peintres en bâtiment, en lettres ou en stores; cinq graveurs sur bois et cuivre ou pour impression, cinq graveurs lithographes, cinq relieurs (tapissiers), cinquante entrés à nouveau.

[3] Plantes et fleurs de style, plantes naturelles, feuilles, palmettes, rosaces, fleurons, rinceaux, guirlandes, entrelacs, filets, lettres à plat, en coloris ou ombrés, des divers styles de l'art; animaux naturels et fantastiques, moulures, emblèmes divers, arrangements de ces éléments.

s'agit que de former des ouvriers, et en se laissant aller à la fabrication d'objets attrayants et de petits chefs-d'œuvre par les apprentis : on prendra l'apparence pour la réalité sérieuse; livrés ensuite à eux-mêmes, ces jeunes gens ne pourront ni le plus ni le moins.

Le second consistera dans le mauvais vouloir avec lequel certains patrons accueilleront une institution qui privera leur atelier de jeunes gens qui donnaient leur temps en salaire, y jouaient le rôle de domestiques, et auxquels on n'enseignait que ce qu'on voulait bien leur enseigner, afin de les tenir toujours dans une certaine servitude [1]...

Le troisième, et le plus grave, se rencontrera là où il ne devrait pas être, c'est-à-dire chez les apprentis eux-mêmes : enorgueillis d'un savoir qu'ils croiront sans bornes, quel qu'ait été le soin de les contenir dans celui que doit posséder un bon ouvrier, ils se montreront arrogants vis-à-vis des vieux, exigeants pour le prix de journée [2], indociles pour tout travail qui leur semblera celui d'un manœuvre.

Ce sera aux directeurs et aux professeurs de combattre ces tendances fatales et inévitables dans la mesure du possible; car, hélas! c'est la nature même de l'homme qui le porte à contrecarrer toujours instinctivement les meilleures éducations.

Qu'on ne se décourage pas au moment du péril, qu'on enseigne aussi l'obéissance au supérieur, et qu'on lutte avec une ferme volonté; la raison et l'avenir se chargeront de justifier les efforts surhumains qu'il faudra déployer pendant de longues années, et qui résoudront la question sociale. Nous ne voulons pas faire ici de la politique; ce problème redoutable ne peut pourtant disparaître que par ce moyen. Du moment où cet apprentissage aura fait ses preuves, malgré ses obstacles, on ne comprendra pas même qu'il n'ait pas été tenté plus tôt.

*
* *

Les calculs auxquels nous nous sommes livré, en tenant compte d'écoles où un enseignement analogue est donné, nous permettent

[1] Cela est si vrai que nous savons par expérience que ce sont les industries les plus faciles qui reçoivent le plus d'apprentis, tandis que celles complexes ou difficiles n'en ont jamais assez.

[2] Cet inconvénient diminuera à mesure qu'il se formera de nouveaux apprentis, aussi habiles, faisant concurrence aux autres.

d'évaluer la dépense annuelle d'un établissement de ce genre à la somme d'environ 160,000 francs, personnel et matériel.

Ce chiffre considérable soulèvera sans doute des observations telles, qu'elles seront, au jugement de beaucoup, en quelque sorte la condamnation de nos idées.

Il n'y a cependant plus à temporiser : en face d'un apprentissage qui ne se fait plus et ne peut plus se faire, en face de l'extrême division du travail, en face de la nécessité de porter un adoucissement salutaire aux souffrances des ouvriers, en face de l'urgence de maintenir notre rang dans les industries d'art, il n'y a que ce remède...

Qu'est-ce que 400 ou 500 francs pour trois cent cinquante ou quatre cents apprentis, alors même que l'ensemble du sacrifice atteindrait le chiffre que nous indiquons? Nous connaissons telle Faculté de médecine de grande ville dont le personnel seul coûte plus de 100,000 francs. L'âme vaut-elle moins que le corps? On ne nous persuadera jamais que ce soit de l'argent mal employé. Au contraire, tous les hommes de cœur qui voient dans l'avenir comprendront qu'aucune hésitation ne peut désormais être permise.

Croyez que les jeunes apprentis auxquels vous aurez donné cet enseignement vivifiant, affranchis sans retour de toute crainte de misère par l'assurance d'un travail rémunéré parce qu'il sera sérieux, recherchés par les industriels intelligents, rendront au centuple à leur patrie les sacrifices qu'elle se sera imposés.

Comme nous l'avons dit au début, les idées que nous avons apportées ici sont absolument personnelles; que d'autres les étudient et les améliorent, nous applaudirons.

L'heure est venue; qu'on ne redoute pas d'innover : la France doit être, sur ce terrain, à l'avant-garde des nations!

E. L. G. Charvet,

Inspecteur de l'enseignement du dessin, membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

XIII

UNION ARTISTIQUE DU PAS-DE-CALAIS.

Monsieur le Ministre,

Il y a deux ans, à pareille époque, nous avions l'honneur de vous exposer, au nom de l'Union artistique du Pas-de-Calais, les bases d'un projet de concours destiné à encourager le goût du dessin dans notre département. Nous comptions sur l'émulation pour exciter l'ardeur des élèves qui suivent les cours de nos écoles municipales.

Nous avons réalisé notre projet, grâce à la coopération d'amateurs généreux, à des subventions accordées à notre Société par le conseil municipal de la ville d'Arras, par le conseil général du Pas-de-Calais et surtout par le gouvernement de la République. Nous pensons avoir atteint notre but, qui était celui du Ministre des Beaux-Arts qui nous aidait de ses conseils et de ses subsides.

Le concours s'est fait, et nous sommes heureux de pouvoir dire qu'il a réussi.

C'était pour l'Union artistique un puissant encouragement, et nous sommes résolus à persévérer dans la voie que nous nous sommes tracée. Notre Association continuera sa tâche avec d'autant plus d'ardeur et de confiance qu'elle se sent soutenue. Pleine de foi dans l'avenir, elle sait qu'elle peut toujours compter sur ceux qui ont aidé ses premiers pas.

Mais on n'arrive à bien qu'à force de travail et d'étude. Notre programme était bon en soi, mais nous avons pu, par une observation sérieuse et incessante, nous convaincre qu'il était possible de mieux faire encore. Nous avons reconnu les inconvénients de certaines parties de notre règlement de concours, et nous avons pensé qu'il pouvait être utile, ou au moins intéressant, de vous soumettre le résultat de nos observations.

Notre but était, nous le rappelons, de stimuler les élèves de

nos écoles de dessin. Voulant qu'il fût possible à tous d'entrer en lice, nous avons cru devoir organiser, à côté du concours pour lequel l'État consentait à s'associer à nous, et auquel sont seuls admis les élèves dessinant d'après la bosse et les premières sections des cours de dessin linéaire et de modelage, un autre concours pour les élèves dessinant seulement d'après les modèles graphiques.

Mais aujourd'hui que dans les écoles communales le dessin d'après le relief tend à se substituer complétement à l'ancienne méthode, il deviendra bientôt inutile de former ainsi deux concours, et tout élève un peu intelligent pourra prendre place, suivant sa force, au concours unique d'après la bosse.

A ce propos, nous demandons qu'il nous soit permis de présenter ici quelques-unes de nos observations sur la méthode à suivre pour l'enseignement du dessin dans nos écoles.

Ce qui manque le plus, c'est la pratique ; nous entendons par là la manière d'atteindre un but vraiment utile. Aussi nous condamnons absolument la vieille méthode de Jean Cousin, qui commençait, comme on sait, par faire copier d'après des gravures ou des lithographies un œil, un nez, etc., puis une tête d'ensemble, puis enfin une académie. Cette méthode de routine faisait rarement un élève capable de dessiner d'après nature. Il fallait ordinairement, par de nouvelles études, qu'il oubliât ses travaux de début pour pouvoir arriver à ce qu'on demandait de lui. Si par extraordinaire il y parvenait, une nouvelle difficulté surgissait : il fallait qu'il apprît à discerner les parties qui doivent être négligées de celles qui doivent appeler l'attention. L'art de laisser de côté les détails pour ne s'arrêter qu'aux grandes lignes, devenait une étude de plus, et pour ainsi dire une troisième étape à franchir. Frappé de ces inconvénients, on a maintes fois cherché à substituer les modèles en relief aux modèles graphiques. Rappelons seulement la méthode Dupuis, qui a reçu, nous assure-t-on, son application dans certaines écoles.

Ce qu'il faut chercher, c'est l'ensemble, procéder du simple au composé, de la masse descendre au détail : établir d'abord par les grandes lignes des points de repère qui serviront ensuite à traiter les détails ; chaque partie détaillée pourra alors être traitée de la même façon que la masse générale.

Seize modèles de bosse gradués en quatre séries sont mis sous les yeux de l'élève pour l'étude de la tête.

La première série présente la masse générale, l'ovale, les grands plans et le mouvement de l'ensemble.

Dans chacune des quatre séries, le premier modèle est droit, le second penché en avant, le troisième penché en arrière, le quatrième penché de côté.

Dans les modèles de la seconde série, mêmes dispositions; mais les grandes masses étant bien connues, l'élève commence à diviser ses plans et à établir la position générale de certaines parties, mais toujours en massant.

Dans la troisième série, la bouche, le menton, les oreilles, etc., sont établis dans leur forme générale. Enfin, dans la quatrième, chacune des parties, chacun des organes est complétement détaillé.

Ainsi l'élève a passé par toutes les phases de son dessin pour chacune des positions de la tête, sans jamais avoir perdu de vue l'ensemble et la grande ligne.

Même méthode pour l'académie : quatre séries nouvelles conduisent l'élève à une reproduction exacte et complète de son dernier modèle, transition naturelle pour arriver au modèle vivant.

Par sa méthode intelligente et raisonnée, M. Dupuis a résolu le grand problème de l'étude du dessin : il a amené sans efforts et pas à pas ses élèves à acquérir un coup d'œil sûr et l'appréciation immédiate du mouvement et de l'ensemble du modèle.

Nous ne ferons à cette méthode qu'une critique : elle n'est pas assez pratique; elle n'est pas utile à tout le monde.

Que cherchons-nous dans nos écoles communales de dessin? A quels élèves s'adressent les leçons qu'on y donne?

Certainement parmi les jeunes gens qui en suivent le cours, il peut se trouver un sujet apte à devenir un artiste, mais c'est l'exception : la généralité est destinée à former des artisans, des ouvriers intelligents, qui dans leur profession sauront tirer parti des connaissances artistiques qu'ils auront acquises à l'école.

L'étude d'après l'antique ne devrait-elle pas être réservée à ceux seulement qui, se sentant une vocation, veulent et peuvent se faire une place dans l'art? N'est-il pas mieux d'apprendre à tous, sans distinction aucune, à comprendre et à représenter les objets qu'ils ont sans cesse sous les yeux, de leur donner ainsi une exacte

notion du dessin des choses et de la perspective? Chaque métier y trouvera son profit, et pour ceux qui veulent poursuivre leurs études, une section de l'école leur sera réservée : ils auront déjà un bon acquit qui facilitera leurs études postérieures. Cette idée n'est pas neuve; déjà au dix-septième siècle Gérard de Lairesse en avait exposé le germe, quoique d'une façon fort incomplète. Quant à nous, remarquant à propos de notre concours ce qu'il y avait de défectueux dans les études du dessin en général, nous avons pensé qu'il était possible d'y remédier en appliquant et en développant cette pensée du maître hollandais.

Pour conclure sur ce point, nous formulerons cette demande : qu'il soit essayé d'abord, ainsi que l'École d'Arras le fait aujourd'hui, d'obliger les élèves à suivre pendant une année les cours du dessin linéaire, puis, qu'on leur fasse copier des modèles de géométrie plane dans toutes les positions, des solides d'après nature : cubes, pyramides, cylindres, etc... en déterminant à vue d'œil les déformations apparentes dues à la perspective, les lignes de séparation d'ombre et de lumière, les pénétrations des corps, etc...

Dans le cours suivant, cours d'application, qu'on place sous leurs yeux des objets usuels, tables, chaises, vases, etc., où se retrouvent toutes les lignes et figures étudiées d'abord isolément.

Enfin, pour les élèves qui veulent suivre une carrière essentiellement artistique, qu'il leur soit permis, dans un cours supérieur, de dessiner d'après les antiques par la méthode Dupuis, par exemple, et de finir ensuite par le modèle vivant.

Voilà, croyons-nous, quel serait le vrai moyen de faire de nos écoles municipales une source d'hommes capables de rendre d'immenses services à toutes les industries, une pépinière d'artisans et d'artistes aptes à devenir la gloire de la France.

On nous pardonnera cette longue digression : elle a, croyons-nous, son intérêt. Nous en revenons maintenant à notre concours, dont nous annexons le programme au présent rapport. Pour ne point abuser de votre patience, Monsieur le ministre, nous laisserons de côté tous les articles qui se trouvent dans les programmes de cette nature en général, et nous nous bornerons à appeler votre bienveillante attention sur quelques dispositions spéciales, rédigées avec un soin tout particulier et par lesquelles on peut, pensons-nous, éviter bien des inconvénients.

Art. 7. — La Société chargera l'un de ses membres, ou, à défaut, un membre du conseil municipal de chacune des villes participant au concours, de surveiller les élèves pendant toute la durée de leurs travaux.

Art. 8. — Il est interdit aux professeurs de pénétrer dans les salles avant la décision du jury.

Art. 11. — Afin d'assurer la sincérité des décisions du jury et de mettre obstacle à toute ingérence étrangère, les ouvrages seront exécutés sur des feuilles de papier toutes semblables et revêtues du cachet de la Société.

En quittant la salle du concours, chaque élève donnera au délégué ses noms et prénoms, et lui remettra son dessin, qui ne portera aucune signature ni aucune indication de provenance.

Le délégué devra faire disparaître du dessin tout signe ou marque qui pourrait le faire reconnaître.

Art. 12. — Le délégué inscrira sur le dessin à lui remis une devise à son choix, puis il répétera cette devise sur une carte où il écrira le nom de l'élève. — Le tout après la sortie de ce dernier.

Art. 13. — La carte portant la devise et le nom de l'élève sera immédiatement cachetée.

Sur cette enveloppe, le délégué reproduira seulement la devise inscrite sur le dessin et sur la carte portant le nom de l'élève.

Art. 14. — Le jury fera son classement par les devises inscrites sur les dessins. Les enveloppes ne seront ouvertes, et les noms des concurrents connus et divulgués, qu'au moment même de la distribution des récompenses.

Art. 15. — Les personnes choisies et qui accepteront les fonctions de jurés s'engageront à ne pas se faire connaître aux élèves prenant part au concours avant leur décision rendue.

Telle est, Monsieur le Ministre, la partie importante de notre règlement. Vous connaissez les raisons qui nous ont fait adopter ce mode de procéder. Il ne suffit pas qu'un concours soit impartial, il faut encore que son impartialité éclate à tous les yeux. Hâtons-nous de dire que nous sommes prêts à apporter à notre règlement toutes les modifications que l'Administration des Beaux-Arts jugerait utiles.

Ce que nous cherchons, c'est le bien du pays, par le développement de cette science du dessin si importante dans toutes les situa-

tions, et que nous voulons répandre le plus possible. C'est dire que nous accueillerons avec empressement et reconnaissance tous les moyens qu'il nous sera donné d'employer pour arriver à ce résultat, que nous désirons vivement dans l'intérêt des écoles de notre département du Pas-de-Calais, et surtout dans l'intérêt de la France.

J'ai l'honneur d'être avec respect, Monsieur le Ministre, votre très-dévoué et obéissant serviteur.

J. Boutry,
Président de l'Union artistique
du Pas-de-Calais.

XIV

EXPOSITION DES ÉCOLES DE DESSIN DE LA MAYENNE.

La Société des Arts réunis de la Mayenne eut l'heureuse idée, lors de sa dernière Exposition en 1879, de demander aux écoles de dessin du département d'envoyer des œuvres de leurs meilleurs élèves.

Depuis cette première épreuve, pleine de promesses, la Société a décidé, en principe, d'avoir désormais tous les ans, au mois de juillet, une exposition de dessins des écoles, et d'encourager par des récompenses les travaux des jeunes exposants, de stimuler le zèle des professeurs par des mentions spéciales; enfin, de répandre le plus possible le goût du dessin, cet art si utile et que l'on ne saurait trop propager.

A la dernière réunion des délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements, dans cette même enceinte, le projet de nos expositions de dessin des élèves a été lu, et la haute bienveillance et le précieux appui de l'Administration des Beaux-Arts ont été sollicités par nous.

M. Roger Ballu, secrétaire de la section de l'Enseignement (aujourd'hui secrétaire de M. le directeur général des Beaux-Arts), dans la séance solennelle du 22 avril 1881, a daigné rendre compte de notre projet; nous n'osons reproduire les paroles flatteuses dont il s'est servi, mais qu'il nous soit permis de l'en remercier profondément,

Cette année, le projet qui nous occupe a reçu sa première exécution, et plus de quarante écoles du département ont répondu avec empressement à notre appel. Il n'est pas un visiteur de l'Exposition qui n'ait constaté un réel progrès sur les dessins exposés en 1879.

Au centre du palais de l'Industrie de la ville de Laval, qui se prête d'une façon si heureuse aux expositions d'art, les nombreux envois ont été classés en trois divisions, et le jury, reconnaissant chez un grand nombre d'élèves de sérieuses aptitudes et chez les professeurs un dévouement toujours en éveil, a dû se convaincre de l'utilité de ces expositions, disons plus, de leur nécessité.

Il faut, avant tout, apprendre à lire et à voir, en peinture comme en littérature, a dit un célèbre publiciste. Ce qu'il faut aussi, c'est bien diriger les débuts des élèves, faire abandonner les vieilles routines, et ne plus tirer des cartons ces regrettables séries de prétendus modèles, sans aucune valeur artistique, qui ne sont faits que pour fausser le goût et fatiguer l'élève sans l'instruire.

L'Exposition a démontré, sauf de rares exceptions, que l'enseignement du dessin dans les écoles de la Mayenne consiste à faire copier minutieusement les hachures de ces vieux modèles; mais combien peu de professeurs, aujourd'hui encore, mettent sous les yeux de leurs élèves des modèles en relief, ou les conduisent en face de la nature!...

Tous les efforts de la Société des Arts réunis tendront à faire disparaître ces fâcheux précédents, et des modèles sérieux, des bosses, des reliefs pris dans les collections formées par l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie (véritable Musée de modèles exécutés d'après les formules géométriques, ou moulés sur les plus beaux types originaux de l'antiquité, du moyen âge, de la Renaissance et des dix-septième et dix-huitième siècles), vont être acquis par la Société et envoyés gratuitement aux écoles qui auront pris l'engagement de prendre part à nos expositions.

Des récompenses, livres d'art, gravures d'après les maîtres et médailles seront décernés aux élèves qui auront copié et interprété avec le plus de perfection et d'intelligence les modèles ou les sujets d'après nature imposés par la Commission à leur division.

L'inspecteur de l'Enseignement du dessin de notre circonscription, M. Le Hénaff, nous a promis son concours et veut bien présider le jury des récompenses.

Nous marchons donc en pleine conformité avec les programmes rédigés par le Ministère des Beaux-Arts, et nous osons croire que nous ne serons pas blâmés dans notre initiative.

La Société des Arts réunis de la Mayenne, encouragée par les subventions du Conseil général et de l'Administration municipale, cherchera donc par tous les moyens possibles à populariser l'éducation du dessin dans notre département et à former le goût des élèves.

Dans ces conditions, nous aimons à espérer que l'État voudra bien nous encourager de sa haute bienveillance et, s'il est possible, de son concours, notre but étant le même que le sien : propager cet art si utile, longtemps qualifié *art d'agrément*, que l'on peut appeler *art de nécessité*, tant on est unanime à reconnaître qu'il est indispensable à la grande éducation d'un peuple.

TANCRÈDE-ABRAHAM,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne.

XV

ÉTUDE SUR LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

FIGURÉS DANS PLUSIEURS ÉGLISES DU DIOCÈSE DE SOISSONS-LAON.

Extrait de la monographie des vitraux de la cathédrale de Laon, en cours d'impression.

L'étude des instruments de musique au Moyen Age offre un grand intérêt au double point de vue musical et archéologique. Chaque peuple s'est exercé à exprimer, au moyen d'instruments plus ou moins appropriés à leur destination, les sentiments, les émotions que la voix humaine ne pouvait rendre à un degré suffisant. Les monuments de toutes les époques ont perpétué le souvenir de ces orchestres parfois rudimentaires. C'est ainsi que les

artistes du Moyen Age multiplièrent par la peinture, la sculpture en relief ou en creux, les images des instruments qu'ils connurent, épaves des peuples disparus, création ou perfectionnement des nouvelles et vigoureuses races saxonnes, importation, sous l'influence des croisades, de la brillante civilisation arabe. C'est sur les portails et sur les frises, c'est sur les verrières, sur le vélin des manuscrits que les ont retrouvés entre les mains d'exécutants tour à tour hommes ou animaux monstrueux, tantôt couronnés du nimbe des saints ou diables aux figures grimaçantes et burlesques, ceux qui ont voulu, de nos jours, écrire l'histoire de l'art musical. Les manuscrits sont pleins de ces instruments, comme si le moine, dont le pinceau si délicat dessinait les gracieux contours des lettres ornées, avait voulu corriger, par ces motifs de décor, l'austère simplicité des missels et des psautiers. Les pierres tombales elles-mêmes, où l'on ne s'attendait à trouver que les emblèmes de la mort, nous offrent des spécimens curieux d'instruments de musique que le sculpteur gothique place aux mains des personnages accessoires, fidèle à ces habitudes de naïveté, aussi précieuses pour l'historien que pour l'archéologue, qui, reproduisant avec une rigoureuse exactitude les instruments de toutes les sciences, de tous les arts, et jusqu'aux objets les plus usuels, nous permettent de reconstituer, après tant d'années, la vie intime de nos pères, et d'établir, en quelque sorte, l'inventaire de leurs connaissances. Les carrelages émaillés, où l'on retrouve tant de détails de la vie réelle, comprennent également les instruments de musique, dont les différentes dénominations se lisent presque à chaque feuillet des poëmes et fabliaux du temps.

C'est à une étude comparative, dont nous avons puisé les éléments à ces diverses sources, des instruments de musique figurés dans plusieurs églises du Laonnois, que nous consacrons ce mémoire. Les dessins et gravures qui l'accompagneront, et qui sont l'œuvre de M. Midoux, membre et archiviste de la Société académique de Laon, compléteront nos explications. Si un sentiment de réserve facile à comprendre nous en interdit l'éloge, il nous sera permis tout au moins de souligner la scrupuleuse exactitude de ces nombreuses reproductions.

Les limites fixées par le règlement pour la durée des lectures nous obligent à de nombreuses coupures. Si réduit que soit cet

exposé, nous pouvons encore aider à faire mieux connaître les richesses qu'offre à ce point de vue spécial une partie des édifices religieux du diocèse de Soissons-Laon.

CATHÉDRALE DE LAON.

Les verrières de ce vaste monument comprennent un grand nombre d'instruments de musique :

1° Le grand cercle de la rose orientale renferme vingt-quatre médaillons représentant les vieillards de l'Apocalypse. Chacun d'eux tient d'une main un vase de forme allongée, et de l'autre un instrument de musique. Dans ce concert céleste, on compte onze vielles ou violes, six rotes, quatre harpes, deux tambourins et un psaltérion.

2° Dans la lancette de gauche du chevet carré, le peintre verrier a donné à l'un des bergers, auxquels un ange annonce la naissance de Jésus, un syrinx ou flûte de Pan.

3° Dans la rose du nord, consacrée aux arts libéraux, la musique est figurée par une femme frappant successivement trois clochettes suspendues à une tringle placée obliquement.

4° Si l'on passe des vitraux à la sculpture, on voit que des attributs exactement semblables ont été donnés à la musique dans la représentation des mêmes arts libéraux comprise dans les voussures de la grande baie de droite du portail principal de la cathédrale de Laon. Une femme assise, tenant à la main un bâton, se dispose à en frapper cinq clochettes passées aussi dans une tringle accrochée de même obliquement à sa droite.

5° A l'une des archivoltes du porche central du même grand portail on a figuré le roi David jouant de la harpe.

6° Le porche latéral nord, toujours du grand portail, comprend aussi, dans son archivolte, et exactement restitué d'après l'original, un personnage qui n'est autre que Gédéon portant en bandoulière un cor ou olifant.

7° Dans le pavage de la troisième chapelle du collatéral nord du pourtour du chœur, se trouve intercalé un carreau émaillé représentant un joueur de vielle.

8° Enfin on doit signaler tout particulièrement dans la cathé-

drale deux pierres tombales d'une grande importance archéologique, toutes deux en pierre bleue du Nord.

Au nombre des motifs d'ornementation de la première se trouve un ange nimbé, debout sous une arcade ogivale trilobée, vêtu d'une tunique sur laquelle est jeté un manteau élégamment drapé et fermé par une agrafe représentant un quatrefeuille inscrit dans un cercle. Ses ailes dentelées se prolongent jusqu'au sommet de l'arcade, et des trèfles remplissent les intervalles latéraux des lobes. Le corps est cambré et la tête inclinée sur une vielle que soutient la main gauche, tandis que la droite fait vibrer l'instrument.

Nous passons à la seconde pierre tombale. Dans une arcade dont la courbe légèrement ogivale est décorée de cinq lobes, est représenté un chanoine revêtu des ornements liturgiques. Cette arcade est comprise dans un édicule dont les côtés et le sommet renferment une suite d'autres édicules plus petits, superposés, mais dont la description est étrangère à notre sujet. Dans la partie supérieure, on voit le Père Éternel assis tenant une âme, celle du défunt, figurée par un enfant. Un peu au-dessous, à sa droite, sont deux arcades surmontées de pinacles tronqués à imbrications, et contenant chacune un personnage nimbé, dont l'un, le plus éloigné, tient un orgue. A sa gauche aussi, sous deux arcades, sont deux autres personnages, dont le second joue de la vielle.

Dans l'énumération qui précède, tous les instruments de musique appartiennent au treizième siècle, à l'exception de c ux des pierres tombales qui sont du siècle suivant, et de la vielle figurée sur le fragment de carrelage.

BRUYÈRES.

Sur la corniche qui entoure l'abside romane de l'église de Bruyères (onzième siècle), où se trouvent confondus dans un étrange désordre les motifs décoratifs les plus hétérogènes — jamais peut-être la fantaisie du sculpteur ne s'est aussi librement donné carrière — on distingue, au milieu de ce mélange d'animaux, de fleurons, de diables, de personnages de toutes sortes, un porc pinçant de la harpe. Ce n'est certes pas le seul cas d'instruments de musique ainsi rapprochés d'exécutants de ce genre.

PLAN

Beaucoup ont vu à la cathédrale de Rouen, au portail des libraires, un porc jouant de la vielle. Il y a à la cathédrale d'Amiens un diable qui s'exerce sur une autre vielle à trois cordes, et il serait facile d'en citer bien d'autres exemples.

TRUCY.

Dans l'église de Trucy, dont la construction est antérieure à celle de l'église de Bruyères, il existe, au grand arc intérieur du côté nord, un tailloir orné de deux instruments de musique à cordes, placés sur la même ligne dans le sens de la longueur, et dont l'un est bizarrement surmonté d'une tête humaine. Ces instruments paraissent être des vielles d'une forme encore très-rudimentaire.

LAFFAUX.

L'intéressante église de Laffaux, du douzième siècle, offre plusieurs modèles d'instruments de musique :

1° On remarque, à l'extérieur du collatéral du midi, un corbeau sur lequel est sculptée, à côté de deux têtes superposées, une vielle renversée qui ne présente aucun caractère particulier.

2° A la naissance du grand arc intérieur de la nef du côté du midi, on voit un cavalier sonnant du cor ou de l'olifant.

3° Dans le sanctuaire, une des nervures est ornée d'une suite de bustes et de figurines, parmi lesquels on distingue un personnage jouant de la harpe.

NOUVION-LE-VINEUX.

Dans l'intérieur de l'église de cette commune, au nord, on reconnaît, dans un cul-de-lampe, un homme à mi-corps jouant de la vielle; ce motif de sculpture appartient au treizième siècle.

MANUSCRITS.

Quelques mots encore des instruments de musique des manuscrits de la bibliothèque de Laon, et cet aperçu sera terminé.

Dans un psautier du quatorzième siècle provenant de Notre-

Dame de Laon, on voit le Roi-Prophète enfermé en quelque sorte dans un grand B majuscule, pinçant une harpe dont la table d'harmonie est fortement échancrée aux deux extrémités.

Dans le champ d'une autre lettre du même manuscrit, un personnage couronné, assis sur un siége en bois, sorte de banc ajouré, tient dans chaque main un marteau dont il frappe alternativement trois clochettes accrochées à une tringle.

Enfin, dans un autre manuscrit de même origine et du même temps, on voit encore plusieurs gracieuses figurines de joueurs de vielle et de rebec.

On n'en finirait pas si l'on voulait rendre compte de tous les instruments figurés dans les lettres ornées ou les encadrements de ces manuscrits. Ceux que nous avons cités suffisent à la description que nous en devons faire.

La répétition si fréquente des divers instruments de musique du Moyen Age, dont il est si aisé de constater la présence dans un grand nombre de monuments, suffit, indépendamment de toute autre preuve, à mettre en relief l'importance donnée à la musique à cette époque.

Les divertissements profanes de tous genres, la poésie et les lais d'amour, les récits épiques ne pouvaient se passer d'elle. La musique était le complément de la *gaie science*. C'était en s'accompagnant de l'un de ces instruments que les ménestrels se livraient à ces brillantes improvisations dans lesquelles la liberté du sarcasme et la hardiesse de la satire s'unissaient aux généreux élans du patriotisme. Trouvères et troubadours célébraient à l'envi les belles appertises d'armes, les prouesses de Roland, les hauts faits des chevaliers de la Table ronde, les enchantements et les noirs maléfices des esprits de ténèbres. Ces récits merveilleux, ces accords émotionnaient délicieusement les habitants de ces sombres forteresses féodales dont la vie se consumait si triste et si monotone, et plus d'une fois le châtelain se dépouilla de son manteau brodé d'or pour en revêtir le musicien-poëte qui avait réjoui et charmé ses heures de solitude et d'ennui.

Mais qu'étaient les services que rendait la musique aux arts profanes auprès du concours qu'elle prêtait au culte religieux? Souvent le poëte liturgique était doublé d'un musicien, ou bien il trouvait dans la confraternité du cloître ou de l'école un inter-

prête harmonieux de sa pensée. Le rhythme poétique inspirait fortement le rhythme musical, qui, à son tour, donnait au premier toute sa grâce et souvent sa vigueur. Les diverses psalmodies, les hymnes plus nombreuses alors qu'aujourd'hui, les proses savantes et imagées d'une facture toujours large, simple et saisissante, les chœurs auxquels se joignait la voix du peuple, telle était la part de la musique dans la liturgie.

Le peuple, moins grossier et ignorant qu'on se le représente souvent aujourd'hui, ne restait pas étranger ou indifférent à ces divertissements et, comme nous venons de le dire, à ces cérémonies; sous le porche des églises ou sur la place retentissante encore de la proclamation de la charte de commune, il prêtait l'oreille aux chants et à la musique du ménestrel, trop épris de son art et trop indépendant pour ne se faire entendre que des puissants du jour. Ainsi en était-il pour la vielle, aussi fêtée au foyer du fier baron qu'à celui de l'humble artisan [1] : son étymologie d'une part, les fabliaux de l'autre, le prouvent surabondamment et témoignent du double caractère populaire et aristocratique des vieilles et entraînantes mélodies auxquelles elle prêtait un charme si communicatif [2].

[1] « Et puis vint au Castiel et s'accointa au *castelain* de Caiens, et dist qu'il « estoit menestreus de viiele, et volontiers demourroit avec lui, s'il lui plaisoit. » *Chr. de Rains*, treizième siècle, p. 54.

Dist Ysengrin, sez que ferai,
Vien-t'en, une vièle sai
Chès un *vilain* qui tote nuit
I assemblent si voisin tuit.....

[2] Vitula, vitulari, se réjouir.

A ses enfantz en fet grant joie,
N'est gueres nuit que je ne l'oie,
Par la foi que je doi Sint Père
La viele est et bone et chiere...

Roman du Renard, treizième siècle, 12228 et suivants.

.....Et les oreilles tuit lui tendent,
Bien est avis si bien vièle,
Que parler veille sa vièle.

Gauthier de Coincy, treizième siècle, publié par l'abbé Poquet (Paris, 1857), col. 315, v. 24.

Vous desfendez aux bones genz
Et les dansses et les caroles,
Vièles, tabors et citoles...

Rutebeuf, trouvère du treizième siècle, publié par A. Jubinal (Paris, 1839), t. I, p. 269.

Les instruments que nous devons décrire rentrent dans trois grandes divisions principales :

Instruments à cordes ;

Instruments à percussion ;

Instruments à vent.

La première catégorie comprend la vielle, la rote, la harpe et le psaltérion.

VIELLE.

On appelle ainsi un instrument dont la forme est très-sensiblement celle du violon sans l'échancrure. On la dénommait au onzième siècle « vistula » ou « vidula », que l'on doit traduire par viielle, vielle, vièle, viole. Ces noms désignaient un instrument à cordes frottées, et non celui que l'on voit de nos jours, dans lequel une roue est substituée à l'archet [1].

L'instrument figuré planche I a deux ouïes de forme semi-elliptique qui occupent le milieu de la table. Les cinq cordes sont soutenues, à une extrémité, par un cordier carré orné de perles, fixé lui-même par trois attaches au corps de l'instrument, et à l'autre extrémité par un cheviller recouvert. L'archet, de grandeur démesurée, est à la droite du personnage. Dans la planche II, le musicien fait vibrer l'instrument ; il tient l'archet de la main droite et actionne les cordes de la gauche. Dans la planche III, il le porte sous le bras droit. L'ange de la pierre tombale de la cathédrale, dont la pose est si recueillie, si empreinte du sentiment musical, fait résonner sous son archet les cordes de sa vielle comme l'exécutant du carreau émaillé dont nous avons parlé.

Dans la vielle, le nombre des cordes, de grosseur inégale, était essentiellement variable. On en comptait trois, quatre ou cinq au gré des sculpteurs ou des miniaturistes, qui n'étaient pas tenus d'être musiciens, ou suivant la fantaisie de l'artiste lui-même, maniant un instrument dont la disposition n'était pas encore entièrement déterminée. Les représentations de vielle annexées à ce mémoire prouvent que le nombre de cinq cordes attribué à cet

1 J'alai à li praelet,
O tot la vielle et l'*archet*,
Si li ai chanté le muset.

Menestriers de vielle, in Chronico Flandriæ, cap. IX.

instrument par Jérôme de Moravie, religieux, musicien du treizième siècle, n'était pas toujours accepté. Si, dans la planche I, la vielle porte cinq cordes, elle n'en a plus que quatre dans la planche II, et seulement trois dans la planche n° III. On remarquera que les vielleurs tiennent leur instrument de la même manière que les violonistes de nos jours.

La vielle est, de tous les instruments du Moyen Age, celui dont la forme et le mode d'emploi sont, malgré quelques légères variantes, demeurés le mieux caractérisés. C'était aussi celui qui, dès ces âges reculés, exigeait le plus de sûreté d'exécution. Elle devait être l'instrument préféré de ceux qui avaient, à cette époque d'enfance de la musique, quelque sens, quelque intuition de l'harmonie. La vielle ou viole[1] devait, avec quelques modifications de nom et de forme, atteindre une bien autre célébrité, puisque c'est d'elle qu'est dérivé le violon.

ROTE.

La planche IV représente un instrument de musique dont la classification offre de sérieuses difficultés. Son origine est ancienne, puisqu'on le retrouve, tel qu'il apparaît sur les vitraux de Laon, dans la curieuse réunion musicale sculptée sur le chapiteau de l'église de Saint-Georges de Boscherville en Normandie (douzième siècle). La table est percée de quatre ouies bilobées, les côtés sont fortement échancrés; elle a trois cordes fixées d'un côté à un cheviller, de l'autre à un cordier carré et uni se reliant lui-même au corps de l'instrument par plusieurs attaches. L'archet n'est pas apparent dans la planche IV, mais il est figuré auprès des autres instruments semblables compris dans la rose orientale; cette omission n'a donc pas de portée, et l'on ne peut douter qu'il ne s'agisse ici d'un instrument à cordes frottées, en même temps qu'à cordes pincées dans sa partie supérieure. Quel nom lui donner? Ce n'est pas une vielle, car la forme de celle-ci a toujours été nettement indiquée, et sa table n'a jamais été percée de quatre

1 Car je vis tout en un cerne
Viole, rubèbe, guiterne,
Citole et psaltérion...
. . . . . .

Guillaume de Machault, *Poëme du « temps pastour »*. Bibl. nat. Ms. Fr. n° 7221, f. 75.

ouïes. Serait-ce un crouth? Non encore, car le caractère distinctif de celui-ci est l'échancrure qui permet aux doigts de la main gauche, *traversant le corps même de l'instrument,* de pincer les cordes que fait vibrer l'archet tenu de l'autre main. Ce n'est pas non plus le rubèbe, qui n'avait que deux ouïes, et à laquelle on n'avait donné, aux douzième et treizième siècles, que deux cordes. Ce n'est pas davantage la guiterne, qui, d'après toutes les reproductions qui en ont été faites, n'avait qu'une seule ouïe circulaire et placée au milieu de l'instrument. Doit-on y voir une rote? Il faut convenir que l'instrument dont il s'agit ici présente la plus grande analogie, soit avec celui que tient le roi David dans un vitrail du treizième siècle de la chapelle de la Vierge de la cathédrale de Troyes, et qui a trouvé place, sous le nom de *rote* [1], dans la savante étude de M. de Coussemaker [2] sur les instruments de musique, soit avec celui appuyé verticalement sur les genoux d'un personnage de l'arbre de Jessé dans un très-curieux psautier à miniatures du même siècle de la Bibliothèque nationale [3]. Telle est aussi notre opinion. Bien plus, cet instrument nous paraît réunir plusieurs des caractères du violoncelle, auquel il a certainement donné naissance. Déjà le musicien de Boscherville le tenait entre les genoux et en jouait à la façon de nos violoncellistes modernes. Peu à peu la caisse s'agrandit, le manche s'allongea, les ouïes s'élargirent, et l'instrument ainsi transformé devint, au seizième siècle, la *basse de viole,* et occupa dès lors dans l'orchestration une place importante.

1 Ge te dirai que je sai faire :
Ge suis juglères de viele,
Si sai de muse et de frestele,
Et de harpe et de chifonie,
De la gigue, de l'armonie,
De l'salteire et en la *rote*
Sai-ge bien chanter une note...

La Response de l'un des deux ribauz, A. Jubinal, t. I, p. 337.

...N'orgue, harpe, ne chyfonie,
Rote, vielle et armonie.....

Estoire de Troie la Grant. Rap. par Roquefort, *État de la poesie française dans les douzième et treizième siècles.*

...Devant eux font le juglero chanter
Rotes et harpes et violes sones.

Garin, trouvère du treizième siècle.

[2] *An. arch.*, t. VII, p. 241 et suiv.

[3] Fonds latin, 238, bibl. Colbert, f. 133.

HARPE.

La planche V représente une harpe de petite dimension à onze cordes graduellement décroissantes. Elle en a bien davantage dans l'instrument figuré planche VI. Toutes les deux ont quelques points de ressemblance avec celle que M. de Coussemaker a tirée du manuscrit du neuvième siècle de saint Blaise, dans lequel elle est désignée sous le nom de « cithara anglica ». Elles s'en distinguent notamment quant au nombre d'ouies, celles du neuvième siècle n'en ayant que deux.

Dans la planche V, la harpe repose sur l'épaule de l'exécutant, dont la main droite soutient l'instrument; dans la planche VI, le harpiste fait courir légèrement ses doigts sur les cordes; d'un côté l'instrument est au repos, de l'autre il vibre sous la rapide pression de l'artiste.

Le renom de la harpe, sa popularité datent surtout du Moyen Age[1]. Sculptée soit sur les portails des cathédrales comme à Amiens, à Laon, ou sur des édifices civils comme la maison des musiciens de Reims, figurée dans les verrières ou finement peinte par les miniaturistes, on sent qu'elle pénétra alors tous les rangs de la société[2].

1 Ce miracle tieng à mouet bel
Cil qui David le pastorel,
Le harpeur.....
...A donc *harpe* il si bien et chante,
Que les Déables touz enchante,
U com David les enchantait
Quant por le roi Saul *harpait.*

GAUTHIER DE COINCY.
(*Loc. cit.*, col 152, v. 167, et col. 321, v. 281.)

...Robert Crespins entre el Palais,
U on cantoit et sons et lais,
Li uns une *harpe*, li autre vijelle.

Philippe MOUSKES, évêque de Tournai en 1274. Ms. Bibl. nat.

2 ... Au siège ala comme jonglere
Si faint que il estait *harpère*,
Il avait apris à chanter
Et lais et notes à *harper*,

Robert WACE, *Roman du Brut*, douzième siècle. Rap. par ROQUEFORT, *loc. cit.*, p. 115.

...Mais la harpe qui tout instrument passe,
Quant sagement bien en joue et compasse,
A la *harpe* partout telle renommée
Qu'autre douceur à li n'est comparée.

Guillaume DE MACHAULT.

Le nombre des cordes, et nos gravures l'ont déjà prouvé, était très-variable, allant de six à vingt-cinq au dire de Guillaume de Machault, qui est demeuré au moins une fois — nous n'en voulons pour démonstration que l'instrument des vitraux de Laon reproduit dans la planche VI — bien au-dessous de la réalité. Cet instrument n'avait pas la grandeur et le poids de ceux de nos jours; il était plus maniable, plus facilement portatif. Un cordon ou courroie permettait de le suspendre au cou du musicien. On remarquera la simplicité et l'élégance des harpes de la rose du chevet de la cathédrale de Laon et en particulier de celle de la planche VI, dont la console se recourbe dans un mouvement très-gracieux, et dont la caisse sonore est arrondie à ses deux extrémités. Cet instrument n'a rien à envier aux plus belles harpes anglaises du même temps.

PSALTÉRION.

La planche VII représente un psaltérion carré monté de treize cordes tendues verticalement sur un châssis rectangulaire, ayant dans le haut et dans le bas six ouïes, et au milieu une ouverture quadrilobée, pratiquée dans la table pour augmenter l'intensité du son. Cet instrument, que l'on pinçait avec le plectre, repose sur la cuisse de l'exécutant, qui le tient de la main gauche. Dans d'autres cas, il était placé sur un piédestal ou console, et les mains seules du musicien étaient en contact avec l'instrument. Le nombre des cordes en était très-variable; elles étaient en or ou d'un alliage d'or et d'argent. Tout porte à croire que leur tension était très-forte, et que c'était là l'une des principales causes de l'emploi du plectre. La forme subit aussi différentes modifications; elle affecta tantôt celle d'un triangle, tantôt celle d'un demi-cercle, ou encore celle d'un bouclier. Parfois même le spaltérion fut rond ou ressembla à un cône tronqué.

Le psaltérion occupait lui aussi une place importante dans l'orchestre du Moyen Age [1]. Il demandait à être manié avec une cer-

[1] *Psaltérion* [il] prend et viele,
Puis *psalterionne* et viele.
Roman de la Rose. Partie de J. de Meung, 21305.

De viele sot et de rote,
De harpe sot et de chorum,
De lire et de *psaltérium*.
Robert Wace, *Roman du Brut*.

taine légèreté, une certaine délicatesse. Aussi plus d'une noble dame faisait-elle courir ses doigts sur cet instrument, qui fut surtout en faveur aux douzième, treizième, quatorzième et quinzième siècles.

II. INSTRUMENTS A PERCUSSION.

TAMBOURIN.

La planche VIII représente un tambourin carré, légèrement arrondi aux angles, consistant en une peau tendue sur un cadre ou châssis.

Cet instrument ne se prêtait ni à la poésie, ni au chant; son rhythme saccadé, son frémissement sonore, convenaient mieux à la danse.

Le tambourin était certainement en usage antérieurement à la confection des vitraux de la cathédrale et d'un emploi fréquent dans le nord de la France. On le frappait soit avec la main, soit, et c'était le cas le plus fréquent, avec une baguette terminée par une boule. Il a été sculpté sur la façade de la maison des musiciens à Reims, édifiée au milieu du treizième siècle. L'exécutant le tient sur l'épaule droite, de façon à le faire résonner avec les mouvements de la tête en même temps qu'il soufflait dans une flûte. Nous avons retrouvé ce même instrument en tous points semblables à celui de la planche VIII, dans deux miniatures du psautier de saint Louis, où l'on voit plusieurs femmes portant des tambourins carrés. Deux d'entre elles les font résonner en signe d'allégresse, les tenant de la main gauche et les frappant de la droite [1].

[1] Bibl. nat. Fonds latin n° 10525, f. 53 et 66. Bibl. nat. Fonds Saint-Germain, n° 37.

...Là sont servis joyeusement,
De soulas, et desbatement,
De *tabourins* et de vielles
Et de moult de danses nouvelles.

Roman de la Rose. Partie de J. de Meung, 10575.

...Noise de *tabors* ne de trompe,
Et cliketis de couz d'espées.

Jacques de Baisieux, *li Dis de l'espée*, 128.

TINTINNABULUM.

Nous n'indiquons ici que pour mémoire cette série de clochettes alternativement frappées et formant un carillon dont l'usage s'est conservé dans bon nombre de villes du Nord, après avoir été presque général au Moyen Age.

III. INSTRUMENTS A VENT.

Un des médaillons de la lancette de gauche du chevet de la cathédrale de Laon représente un instrument qui, s'il n'est pas un syrinx, s'en rapproche très-sensiblement. Il ne paraît pas comprendre, — du moins ils ne sont pas apparents, — les tuyaux juxtaposés de longueur inégale qui existent dans la flûte de Pan. Il est possible que le son ne fut produit que par le souffle de l'exécutant, passant à travers les trous pratiqués à l'extrémité supérieure. Cet instrument a été constamment placé de préférence à tout autre dans la main des bergers. Ainsi en a-t-il été dans le médaillon que nous citons.

OLIFANT.

Le cavalier de Laffaut souffle dans un de ces cors qui, sous le nom d'olifant, acquirent une si grande célébrité dans les romans et les poëmes de chevalerie. Gédéon a été, nous l'avons dit au début de ce mémoire, gratifié, par la fantaisie du sculpteur, du même instrument dans la représentation de la scène de la Rosée miraculeuse, sculptée au porche latéral nord.

ORGUE.

L'orgue figuré sur l'une des pierres tombales que nous avons décrites, est d'une trop petite dimension pour que l'on puisse en indiquer le jeu et la disposition.

La plupart des instruments que nous avons étudiés, successivement perfectionnés, se retrouvent tantôt sous leurs vieux noms, tantôt sous des noms nouveaux dans nos orchestres modernes. Mais il en est plusieurs aussi dont l'usage a été abandonné, et dont

le souvenir ne survivrait pas aux édifices et aux manuscrits qui nous en ont transmis l'image, si l'on ne s'attachait, avant leur disparition, à en conserver le type dans les études archéologiques. Tel a été le but de notre travail et l'objet des gravures qui y sont jointes. N'était-ce pas répondre ainsi au vœu de l'Administration des Beaux-Arts qui, dans ces dernières années, a prescrit, dans de pressantes circulaires, de recueillir et de vulgariser tout ce qui rentrait, à un titre quelconque, dans son domaine?

A. de Florival,
Secrétaire général de la Société académique de Laon.

XVI

LA TABLATURE DES GUITARES ESPAGNOLES ET ITALIENNES

A L'AIDE D'UNE MÉTHODE ITALIENNE PUBLIÉE A VENISE ET A ROME DANS LA PREMIÈRE PÉRIODE DU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

L'année dernière, nous étions admis pour la seconde fois, Messieurs, à venir vous faire part de nos recherches au sujet d'un manuscrit espagnol contenant de la musique indiquée en lettres et en chiffres, dont le système nous paraissait inconnu.

Cependant, après examen, nous fûmes amené à conclure que cette prétendue musique chiffrée n'était autre qu'une tablature d'accords; mais faute de points de repère, ces recherches en restèrent là dans cette lecture.

En terminant cette courte note, nous invitions les musicographes et autres amateurs à faire des recherches, tout en nous réservant de pousser plus loin nos investigations. Aujourd'hui, nous sommes heureux de pouvoir en terminer avec cette question de lecture musicale.

M. Ch. E. Ruelle, conservateur à la Bibliothèque Sainte-Gene-

vièvc, qui a bien voulu nous faire plusieurs communications sur la musique des anciens et surtout sur la musique grecque, crut reconnaître certains rapprochements entre le *manuscrit du seigneur de Roncherolle* et une *méthode de guitare espagnole*[1] imprimée à Venise et appartenant à M. le marquis Dequeux Saint-Hilaire, méthode que ce dernier mit fort gracieusement à notre disposition.

Au premier examen, nous reconnûmes que le système employé dans cette méthode était le même que celui du manuscrit espagnol; en effet, à quelques variantes près, les mêmes tablatures s'y retrouveront chiffre pour chiffre.

Quelque temps après, nous apprenions que cette méthode était en usage au dix-septième siècle en Italie; un des conservateurs de la Bibliothèque nationale nous fit connaître qu'une méthode semblable avait été publiée à Rome et en était même à la quatrième édition, et que la Bibliothèque en possédait un exemplaire très-rare, il est vrai.

Après avoir consulté l'*Harmonie universelle* du P. Mersenne, nous n'avions plus de doute, et nous possédions non pas un système d'amateur, mais un système adopté non-seulement en Italie, mais en France, en Espagne, et probablement en usage dans tout le reste de l'Europe au dix-septième siècle.

Nous voilà donc en présence d'une de ces nombreuses évolutions si fréquentes en ce monde et surtout pour les sciences et les arts. Il y a deux cent cinquante ans, des *tablatures chiffrées* ou *lettrées* étaient employées non-seulement pour les guitares, mais pour tous ses congénères et pour d'autres instruments : pour ceux à cordes pincées, tels que les luths, les théorbes, les mandolines et les guitares; pour ceux à cordes frottées, comme l'ancienne chifonie et les vielles plus modernes, etc. Ces tablatures étaient destinées à SIMPLIFIER LA LECTURE et surtout éviter l'emploi de la copie et de la gravure de musique, extrêmement dispendieuses pour l'époque.

[1] Vero et facil modo d'imparare a sonare, et accordare da sa medesimo la chitarra spagnola, non solo con l'alfabetto et accordatura ordinarii, ma anco con un' altro alfabetto, et accordatura straordinarii, nuovamente inventati da Pietro Milioni, et Lodovico Monte compagni. *Con una rigola per imparare il modo d'accordare sei chitarre, per poterle sonare insieme in converto, ciascuna per differente chiave.* Con licenza de superiori. In Venetia, presso Angelo Salvadori. Si vende in Frezaria.

Inutile d'ajouter que les instruments à clavier tels que les clavecins et les orgues en possédaient de bien plus compliquées.

Mais aujourd'hui combien le savent? Ce n'est qu'après avoir frappé en vain à plusieurs portes, après m'être adressé aux érudits, qui eux-mêmes se sont reportés aux anciens auteurs du dix-septième siècle, que nous avons pu avec eux reconstituer, pour un moment, un de ces systèmes démodés, disparus, qui cependant ont été l'une de nos transitions musicales les plus importantes, puisqu'ils ont été l'un des premiers moyens employés pour représenter graphiquement les groupes harmoniques.

Mais revenons à cette *méthode italienne de guitare espagnole* qui devient notre *Deus ex machina,* et commençons par vous en donner le texte et la traduction.

TEXTE	TRADUCTION
Vero et facil modo d'imparare a sonare, et accordare dase medesimo la chitarra spagnola, non solo, con l'alfabetto et accordatura ordinarii ma añco con un' altro alfabetto, et accordatura straordinarii, nuovamente inventati da Pietro Mihoni, et Lodovico Monte Compagni.	Moyen facile et véritable d'apprendre à jouer de la guitare espagnole et à l'accorder soi-même, non-seulement avec l'alphabet et l'accord ordinaires, mais encore avec un autre alphabet et accord extraordinaires, nouvellement inventé par Pierre Milioni et Louis Monte Compagni.
Con una regola per imparare il modo d'accordare sei chitarre, per poter le sonare insieme in concerto, ciascuna per diferente chiave.	Avec une règle pour apprendre le moyen d'accorder six guitares pour pouvoir les faire jouer ensemble en symphonie, chacune au moyen d'une clef différente.
Con licenza de superiori.	Avec permission de l'autorité.
In Venetia, presso Angelo Salvadori.	A Venise, chez Angelo Salvadori.
Si vende in Trezario.	Se vend dans Trezario.
Police.	Une main dessinée avec les indications des doigts. Pouce.
Indice.	Index.
Medio.	Médius.
Anulaire.	Annulaire.
Auriculare.	Auriculaire

TEXTE

—

Dichiaratione.

Volendo dunque da se medesimo imparare a sonare di chitarra spagnola con l'alfabetto ordinario quà è il seguente è necessario imparare à mente detto alfabetto quale è composto di lettere, et sotto di esse visono nove linee quale significano le nove corde della detta chitarra, et sopra dette linee vi e la dichiaratione del detto che si deve porre sopra dette corde, et à quanti tasti. Volendo poi imparare con l'alfabetto straordinario vada à caste sei, che sar à composto con l'istesse dichiarationi.

TRADUCTION

—

Explication.

Voulant donc apprendre soi-même à jouer de la guitare espagnole avec l'alphabet ordinaire ci-dessous et le suivant, il faut apprendre par cœur ledit alphabet qui est composé de lettres, et sous ces lettres se voient neuf lignes (*représentant les cinq cordes, quatre doubles cordes accordées à l'unisson et une chanterelle. Voir plus loin nos explications*) qui indiquent les neuf cordes de ladite guitare, et au-dessus desdites lignes est l'explication du doigt que l'on doit poser sur lesdites cordes, et à combien de touches. Voulant ensuite apprendre avec l'alphabet extraordinaire, allez à six feuillets; cet alphabet sera composé avec les mêmes explications.

ALPHABET ORDINAIRE.

Alfabeto ordinario.

✠

A doi tasti il medio.
A doi tasti l'anulare.
La terza vota.
La seconda vota.
La prima vota.

A

A doi tasti l'indice.
Vota.
Vota.
A tre tasti l'anulare.
A tre tasti l'auriculare.

B

A tre tasti l'anulare.
A doi tasti il medio.
Vota.

Alphabet ordinaire.

✠

A deux touches le médius.
A deux touches l'annulaire.
La troisième vide.
La seconde vide.
La première vide.

A

A deux touches l'index.
Vide.
Vide.
A trois touches l'annulaire.
A trois touches l'auriculaire.

B

A trois touches l'annulaire.
A deux touches le médius.
Vide.

TEXTE	TRADUCTION
—	—
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Vota.	Vide.
C	C
Vota.	Vide.
Vota.	Vide
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
A doi tasti il medio.	A deux touches le medius.
D	D
Vota.	Vide.
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
A doi tasti l'anulare.	A deux touches l'annulaire.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Vota.	Vide.
E	E
Vota.	Vide.
Vota.	Vide.
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
F	F
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
A doi tasti l'anulare.	A deux touches l'annulaire.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Vota.	Vide.
Vota.	Vide.
G	G
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
A tre tasti l'auriculare.	A trois touches l'auriculaire.
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
H	H
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
A tre tasti il medio.	A trois touches le médius.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
A tre tasti l'auriculare.	A trois touches l'auriculaire.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.

TEXTE	TRADUCTION
J	J
Vota.	Vide.
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
Vota.	Vide.
K	K
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
A tre tasti l'auriculare.	A trois touches l'auriculaire.
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
L	L
A tre tasti il medio.	A trois touches le médius.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Vota.	Vide.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
M	M
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
A tre tasti il medio.	A trois touches le médius.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
N	N
A tre tasti il medio.	A trois touches le médius.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
A quatro tasti l'anulare.	A quatre touches l'annulaire.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire
O	O
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Vota.	Vide.
Vota	Vide.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
A tre tasti l'auriculare.	A trois touches l'auriculaire.
P	P
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
A tre tasti l'auriculare.	A trois touches l'auriculaire

TEXTE	TRADUCTION
—	—
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Q overo Gz	Q ou Gz
A quatro tasti l'anulare.	A quatre touches l'annulaire.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.
A tre tasti il medio.	A trois touches le médius.
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
R overo Hz	R ou Hz
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
A quatro tasti il medio.	A quatre touches le médius.
A quatro tasti l'anulare.	A quatre touches l'annulaire.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
V overo Pz	V ou Pz
A quatro tasti l'anulare.	A quatre touches l'annulaire.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
X overo Kz	X ou Kz
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
A quatro tasti l'anulare.	A quatre touches l'annulaire.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.
A tre tasti il medio.	A trois touches le médius.
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.

ALPHABET EXTRAORDINAIRE

TEXTE	TRADUCTION
—	—
Alfabeto straordinario inventato.	*Alphabet extraordinaire nouvellement inventé.*
✠	✠
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.
La prima vota.	La première vide.

TEXTE	TRADUCTION
A	A
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
A doi tasti l'anulare.	A deux touches l'annulaire.
A tre tasti l'auriculare.	A trois touches l'auriculaire.
B	B
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
A tre tasti l'auriculare.	A trois touches l'auriculaire.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Vota.	Vide.
Vota.	Vide.
C	C
Vota.	Vide.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
A tre tasti l'auriculare.	A trois touches l'auriculaire
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
A doi tasti l'auriculare.	A deux touches l'auriculaire.
D	D
Vota.	Vide.
A tre tasti il medio.	A trois touches le médius.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
Vota.	Vide.
Vota.	Vide.
E	E
Vota.	Vide.
A tre tasti il medio.	A trois touches le médius.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
Vota.	Vide.
Vota.	Vide.
F	F
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.
Vota.	Vide.
G	G
A tre tasti il medio.	A trois touches le médius.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.

TEXTE	TRADUCTION
—	—
Vota.	Vide.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
H	H
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
A quatro tasti l'anulare.	A quatre touches l'annulaire.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
J	J
Vota.	Vide.
A tre tasti il medio.	A trois touches le médius.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Vota.	Vide.
K	K
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
A quatro tasti l'anulare.	A quatre touches l'annulaire.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
L	L
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index
A tre tasti l'auriculare.	A trois touches l'auriculaire.
A tre tasti l'auriculare.	A trois touches l'auriculaire.
M	M
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
A tre tasti l'auriculare.	A trois touches l'auriculaire.
N	N
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
Vota.	Vide.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.

TEXTE

O

Al primo tasto l'indice.
Al primo tasto l'indice.
Al primo tasto l'indice.
A doi tasti l'anulare.
A tre tasti l'auriculare.

P

A tre tasti l'anulare.
A quatro tasti l'auriculare.
A doi tasti il medio.
Vota.
Al primo tasto l'indice.

—

Quando sara posto à memoria uno delli retroscritti alfabetti, overo ambedua, si potra cominciare a sonare le sonate, quali più dilettaranno, avertendo di dare tutte le botte che sono la linea al ingiù, et quelle sono sopra la linea al insù, secondo si trovaranno poste. Quando si trovaranno alcuni punti fermi, bisogna trattenere la mano, andando un poco più adagio del solito; quando anco si trovaranno doi punti, bisogna fermarsi al quanto che cosi si sonaranno le sonate a tempo. Quando si trovara due mani, l'una che guarda all' altro, bisogna fare doi volte quella parte di sonata d'una mano all' altra, perche quelle servono per replicare.

TRADUCTION

—

O

A la première touche l'index.
A la première touche l'index.
A la première touche l'index.
A la deuxième touche l'annulaire.
A la troisième touche l'auriculaire.

P

A trois touches l'annulaire.
A quatre touches l'auriculaire.
A deux touches le médius.
Vide.
A la première touche l'index.

—

Quand on aura mis dans sa mémoire un des alphabets ci-dessus écrits ou tous les deux, on pourra commencer à jouer les sonates qui plairont le plus, en ayant soin de donner toutes les *bottes* qui sont sur la ligne de dessous, selon qu'elles se trouvent placées. Quand il se trouve quelques points fermes, il faut entretenir la main, en allant un peu plus lentement que d'habitude. Quand encore il se trouve deux points, il faut s'arrêter un peu (*un moment*). Ainsi se joueront les sonates en mesure. Quand il se trouve deux mains, l'une qui garde l'autre, il faut faire deux fois cette partie de sonate d'une main à l'autre, parce que celles-ci servent pour répéter.

TEXTE

Modo d'accordare per sonare con l'alfabeto ordinario.

La quinta si pueve accordare a suo piacere.

La quarta si deve accordare con la quinta tastata al quinto tasto à voce eguale.

La terza si deve accordare con la quarta tastata al quinto tasti à voce eguale.

La seconda si deve accordare con la terza tastata al quarto tasto à voce eguale.

La prima si deve accordare con la seconda tastata al quinto tasto à voce eguale.

Quand si e accordata in questa maniera, si deve poi toccare la prima tastandola al terzo tasto con la terza vota.

La quarta si deve accordare con la quinta tastata al quinto tasto à voce eguale.

La terza si deve accordare con la quarta tastata al quinto tasto à voce eguale.

La seconda si deve accordare con la terza tastata al quarto tasto à voce eguale.

La prima si deve accordare con la seconda tastata al quinto tasto à voce eguale.

Quando si e accordata in questa maniera, si deve poi toccare la

TRADUCTION

Manière de s'accorder pour jouer avec l'alphabet ordinaire.

On peut accorder la cinquième à sa volonté (ex. : *ré*).

On doit accorder la quatrième avec la cinquième touchée à la cinquième touche à voix égale (*sol*).

On doit accorder la troisième (*ut*) avec la quatrième (*sol*) touchée à la cinquième touche (*ut*) à voix égale.

On doit accorder la seconde (*mi*) avec la troisième (*ut*) touchée à la quatrième touche (*mi*) à voix égale.

On doit accorder la première (*la*) avec la seconde (*mi*) touchée à la cinquième touche (*la*) à voix égale.

Quand on l'a accordée de cette manière, on doit ensuite toucher la première (*la*) en la touchant à la troisième touche (*ut*) avec la troisième à vide (*ut*).

On doit accorder la quatrième (*sol*) avec la cinquième (*ré*) touchée à la cinquième touche (*sol*) à voix égale.

On doit accorder la troisième (*ut*) avec la quatrième (*sol*) touchée à la cinquième touche (*ut*) à voix égale.

On doit accorder la seconde (*mi*) avec la troisième (*ut*) touchée à la quatrième touche (*mi*) à voix égale.

On doit accorder la première (*la*) avec la seconde (*mi*) touchée à la cinquième touche à voix égale.

Quand on l'a accordée de cette manière, on doit ensuite toucher la

TEXTE

—

prima tastandola al terzo tasto con la terza vota.

La seconda tastandola al terzo tasto con la quarta vota.

La terza tastandola al secondo tasto con la quinta vota.

La quarta tastandola al secondo tasto con la prima vota.

La quinta tastandola al secondo tasto con la seconda vota.

—

Modo di accordare per sonare con l'alfabeto straordinario.

La quinta si pueve accordare à suo piacere.

La quarta si deve accordare con la quinta tastata al quarto tasto à voce eguale.

La terza si deve accordare con la quarta tastata al quarto tasto à voce eguale.

La seconda si deve accordare con la terza tastata al quinto tasto à voce eguale.

La prima si deve accordare con la seconda tastata al quinto tasto à voce eguale.

Quando si è fatto questa accordatura, si deve poi toccare la prima tastandola al secondo tasto con la terza vota.

TRADUCTION

—

première (*la*) en la touchant à la troisième touche (*ut*) avec la troisième vide (*ut*).

La seconde (*mi*) en la touchant à la troisième touche (*sol*) avec la quatrième vide (*sol*).

La troisième (*ut*) en la touchant à la seconde touche (*ré*) avec la cinquième vide (*ré*).

La quatrième (*sol*) en la touchant à la seconde touche (*la*) avec la première vide (*la*).

La cinquième (*ré*) en la touchant à la seconde touche (*mi*) avec la seconde vide (*mi*).

—

Manière d'accorder pour jouer avec l'alphabet extraordinaire.

On peut accorder la cinquième (*ré par exemple*) à sa volonté.

On doit accorder la quatrième (*fa♯*) avec la cinquième (*ré*) touchée à la quatrième touche (*fa♯*) à voix égale.

On doit accorder la troisième (*si*) avec la quatrième (*fa♯*) touchée à la cinquième touche (*si*).

On doit accorder la seconde (*mi*) avec la troisième (*si*) touchée à la cinquième touche (*mi*).

On doit accorder la première (*la*) avec la seconde (*mi*) touchée à la cinquième touche (*la*).

Quand on a fait cet accord, on doit ensuite toucher la première (*la*) en la touchant à la seconde touche (*si*) avec la troisième vide (*si*).

TEXTE

—

La seconda tastandola al primo tasto con la quarta vota.

La terza tastandola al terzo tasto con la quinta vota.

La quarta tastandola al terzo tasto con la prima vota.

La quinta tastandola al terzo tasto con la seconda vota.

—

Regola per imparare il modo d'accordare sei chitarre per poterle sonare insieme in concerto, sonandole ciascheduna per diferente chiave, pero con l'accordatura ordinaria.

Volendo sonare uno per B, l'altro per A, bisogna che quello che vuole sonare per B accordi la terza della sua chitarra sopra la quarta di quella sonara per A. C-A. volendo sonare uno per C, l'altro per A, bisogna che quello che vuole sonare per C accordi la quinta della sua chitarra sopra la quarta di quello che sonara per A.

F. A. — Volendo sonare un per F, l'altro per A, bisogna che quello che vuole sonare per F accordi la terza della sua chitarra sopra la quinta di quello che sonara per A tastata per o al primo tasto.

G. A. — Volendo sonare un per

TRADUCTION

—

La seconde (*mi*) en la touchant à la première touche (*fa*♯) avec la quatrième vide (*fa*♯).

La troisième (*si*) en la touchant à la troisième touche (*ré*) avec la cinquième vide (*ré*).

La quatrième (*fa*♯) en la touchant à la troisième touche (*la*) avec la première vide (*la*).

La cinquième (*ré*) en la touchant à la troisième touche (*fa*♯) avec la seconde vide (*fa*♯).

—

Règle pour apprendre la manière d'accorder six guitares pour pouvoir jouer ensemble en symphonie, en les jouant chacune par une clef differente, mais avec l'accord ordinaire.

Voulant jouer l'un par B, l'autre par A, il faut que celui qui veut jouer par B accorde la troisième (*corde*) de sa guitare sur la quatrième de celui qui jouera par A. C-A voulant jouer l'un par C, l'autre par A, il faut que celui qui veut jouer par C accorde la cinquième (*corde*) de sa guitare sur la quatrième de celui qui jouera par A.

F. A. — Voulant jouer l'un par F, l'autre par A, il faut que celui qui veut jouer par F accorde la troisième (*corde*) de sa guitare sur la cinquième de celui qui jouera par A touchée pour cela à la première touche.

G. A. — Voulant jouer l'un par

TEXTE

—

G, l'altro per A, bisogna che quello vuole sonare per G accordi la terza della sua chitarra sopra la quinta di quello sonara per A.

I. A. — Volendo sonare un per I, l'altro per A, bisogna quello que vuole sonare per I accordi la seconda della sua chitarra sopra la quinta di quello sonara per A.

TRADUCTION

—

G, l'autre par A, il faut que celui qui veut jouer par G accorde la troisième (*corde*) de sa guitare sur la cinquième de celui qui jouera par A.

I. A. — Voulant jouer l'un par I, l'autre par A, il faut que celui qui veut jouer par I accorde la seconde (*corde*) de sa guitare sur la cinquième de celui qui jouera par A.

RÉSUMÉ DE LA BROCHURE.

Une fois les deux alphabets appris par cœur, le guitariste accordait son instrument. 1° *Alphabet ordinaire;* pour cet accord l'exécutant accordait d'abord sa cinquième corde à volonté, soit *ré*, puis ensuite il accordait les autres en établissant des intervalles de quarte entre elles, à l'exception de l'intervalle de la 2e à la 3e corde qui devait être d'une tierce. 2° *Alphabet extraordinaire;* cet accord consistait surtout dans le déplacement de l'accord caractéristique de la tierce; les cordes étaient alors accordées ainsi : *ré, fa* ou *fa♯, si, mi, la.* Pour la consonnance des accords, la tierce majeure (*ré fa♯*) était préférable. Dans les ouvrages que nous citons il en est très-peu question. Les probabilités sont donc que l'*accord extraordinaire,* comme son nom l'indique, n'était que l'exception, tandis que l'*alphabet ordinaire* était évidemment la règle suivie le plus souvent par les guitaristes.

Pour faire jouer les six guitares en symphonie, on changeait l'accord de chacune d'elles afin que la mélodie à l'unisson produisît pour l'oreille des accords consonnants et principalement des quartes et des quintes.

ALFABETTO ET INTAVOLATURA PER LA CHITARRA SPAGNUOLA

+	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N
2	2	3	—	—	—	2	3	1	—	1	3	[illegible]	3
2	—	2		2		2	3	3	2	3	1	1	1
—	—	—	2	2	2	1	2	3	2	3	3	3	1
—	3	1	3	1	3	—	1	3	2	2	4	4	1
—	3		2	—	1		1	1	—	1	3	3	4

O	P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z	&	[illegible]	[illegible]	[illegible]
1	3	4	2	2	4	4	2	5	3	4	2	3	
—	3	4	4	2	2	4	4	5	5	3	2	3	
	1	3	4	4	2	2	4	4	5	1	4	5	
3	1	2	4	5	3	2	3	3	5	2	5	6	
3	1	1	2	4	5	2	2	1	3	1	3	5	

Tablature du manuscrit espagnol de Corbie se rapportant presque chiffre pour chiffre avec celle de la méthode italienne, sauf pour les signes Y, Z, &, ?, R, qui ne figurent que dans la tablature précédente.

A	*B*	*C*	*D*	*E*	+	*F*	*G*	*H*	*I*	*K*	*L*	*M*	*N*	*O*	*P*
2	3	—	—	—	2	2	3	1	—	1	3	1	3	1	3
—	2	—	2	—	2	2	3	3	2	3	1	1	1	—	3
—	—	2	2	2	—	1	2	3	2	3	—	3	1	—	1
3	1	3	1	3	—	—	1	3	1	2	3	4	1	3	1
3	—	2	—	1	—	—	1	1	—	1	3	3	4	3	1

Q	*R*	*S*	*T*	*V*	*X*
4	2	2	4	4	2
4	4	2	2	4	4
3	4	4	2	2	4
2	4	5	2	2	3
1	2	4	5	2	2

Il y a quelques différences pour les chiffres ; mais après un mûr

examen nous avons pu nous rendre compte que ces tablatures étaient identiques, que les différences n'avaient été causées que par des chiffres douteux, plus ou moins bien formés par le copiste de Corbie; ces changements n'ayant lieu que sur le 1 et sur le 2, le 2 pour le 3, il nous a donc été facile de rétablir la concordance.

De là à établir la tablature de l'alphabet extraordinaire il n'y avait qu'un pas; le voici :

A	*B*	*C*	*D*	*E*	+	*F*	*G*	*H*	*I*	*K*	*L*	*M*	*N*	*O*	*P*[1]
2	3				2	2	3	1		1	3	1	3	1	3
1	3	1	3	1	3	3	4	4	3	4	2	2	2	1	4
1	1	3	3	3	1	2	3	4	3	4	1	1	2	1	2
2		2		2	4	4		2	1	1	3	3		2	
3		2		3			1	1		1	3	3	4	3	1

Nous laisserons de côté la suite de cette brochure, qui contient une série de danses et de chants notés[2] à l'aide de ces lettres et de ces *bottes* dont il était question tout à l'heure; toutes ces mélodies sont accompagnées de lettres semblables.

Nous en avons donné deux exemples dans la communication de l'année dernière.

Il nous reste donc à lire, à déchiffrer ces accords qui nous paraissaient mystérieux hier, mais que nous croyons avoir devinés aujourd'hui. Toutefois, avant de pousser plus loin nos investigations, il n'est pas sans intérêt d'étudier sommairement l'instrument lui-même, en puisant des renseignements dans les publications d'hommes compétents : M. Chouquet, conservateur du Musée instrumental du Conservatoire, et MM. Mahillon frères, du Conservatoire royal de Bruxelles.

Nous consulterons aussi le P. Mersenne, qui n'est pas toujours une autorité absolue, mais qui néanmoins nous aidera beaucoup à étudier les points obscurs.

La *guitare proprement dite* ou *guiterne*. Elle se compose d'une caisse sonore garnie d'une *rose* et complétée par un manche divisé

[1] Les indications pour l'alphabet extraordinaire ne vont pas plus loin que la lettre P.

[2] Dans ces sortes d'ouvrages, l'exécutant doit toujours connaître par cœur la mélodie qu'il avait à chanter, car elle n'est jamais indiquée, et la tablature ne porte exclusivement que sur les accords à placer sous la *mélodie*.

en 8 *touches* garnies chacune d'un *sillet;* sur ce manche sont tendues, à l'aide d'un chevalet et de chevilles, des cordes filées d'argent ou de boyau. Elle est accordée ainsi, *mi, la, ré, sol, si, mi,* c'est-à-dire par quartes à l'exception d'un intervalle caractéristique de tierce placé entre la 2e et la 3e corde (*sol-si*).

La guitare qui nous occupe est un instrument identique d'origine espagnole et joué avec succès à la même époque en Espagne, en Sicile et en France [1]. Cette guitare avait dix cordes qui n'en faisaient en réalité que cinq, car elles étaient doubles et accordées à l'unisson ou à l'octave, disposition que nous trouvons dans la plupart des instruments à cordes de cette époque, sans compter les *cordes de sympathie,* qui résonnaient harmoniquement et renforçaient les cordes à l'unisson mises en vibration par le plectre ou l'archet. Le plus souvent on montait cet instrument à l'aide de 4 cordes doubles (unisson ou octave) et d'une chanterelle simple. On l'accordait *ré, sol, ut, mi, la,* succession de quartes, à l'exception de l'intervalle de tierce (*ut, mi*). M. Mahillon nous apprend dans son nouveau catalogue descriptif que certains guitaristes accordaient une seconde majeure au-dessous de l'accord précédent; mais dans le courant du dix-septième siècle le premier fut le plus en usage. En tout cas, cette modification d'accord ne changerait en rien notre système de lecture. Il en est de même pour l'accord extraordinaire qui était accordé en tierce majeure ou en tierce mineure (pour l'intervalle caractéristique, bien entendu).

L'étendue de la guitare espagnole était de deux octaves et d'une tierce mineure; sa musique s'écrivait et s'écrit encore pour les rarissimes guitaristes une octave au-dessus des notes réelles.

Aussi bien pour la guitare à six cordes que pour celle à cinq, il était très-difficile pour l'exécutant de jouer dans certaines tonalités. On obviait à ces inconvénients à l'aide du *capo tasto,* mécanisme qui formait accidentellement un nouveau sillet, ce qui haussait l'instrument d'un ton ou d'un ton et demi. On pouvait également le baisser, mais seulement d'un demi-ton, en desserrant les cordes (scordatura). Il n'y a donc rien d'étonnant de trouver certaines

[1] Ce classement ne doit pas étonner. Au dix-septième siècle, l'école musicale espagnole était la meilleure pour la guitare; l'Italie venait ensuite, et la France venait en dernier, non-seulement pour la guitare, mais pour toute la musique.

guitares accordées dans d'autres tonalités, mais dans ce cas, à l'aide de cordes de grosseurs proportionnées pour la sonorité.

Les Italiens comptaient leurs cordes de l'aigu au grave, et les Français à l'inverse du grave à l'aigu; c'est ce qui nous a un moment embarrassé dans notre démonstration. Le P. Mersenne, dans son *Harmonie universelle*, a confondu, à notre avis, la manière de compter des Italiens. En suivant à la lettre les indications de Mersenne, nous obtenions dans la tablature, non pas des accords consonnants, mais d'affreuses dissonances. Mais en prenant l'idée première, c'est-à-dire le numérotage de l'aigu au grave (ne désignons-nous pas aujourd'hui la grosse corde du violon comme quatrième?), tout au contraire, nous obtiendrons toujours des accords harmonieux, bien qu'ils ne soient pas toujours corrects au point de vue harmonique.

Ne perdons pas de vue que le système musical était encore dans l'enfance, bien qu'en pleine gestation depuis des siècles; que la sensible était à peine connue, que le système embrouillé des hexacordes et des muances [1] régnait encore partout, que la mesure n'existait dans l'état où elle est aujourd'hui, etc., etc.

Tenons donc compte, pour le moment, de ces accords sinon corrects, du moins agréables, car le compositeur et le virtuose s'en tenaient là; l'exécutant cherchait à exceller sur l'instrument, à plaire aux princes, aux dames qui constituaient à peu près tout le public, et n'avait pas à examiner s'il était resté classique ou s'il avait créé des accords en dehors des formes voulues.

Pour reprendre notre démonstration, nous figurons graphiquement la portion du manche de la guitare que nous étudions, de ses huit touches garnies de sillets et de ses cordes.

(Chaque touche représente un demi-ton diatonique ou chromatique.)

[1] Le P. Martini parle des muances comme d'un usage habituel en Italie en 1774, tant est puissante la force de l'habitude et de la sainte routine. Cf. *Histoire de la notation musicale, etc.*, de MM. E. David et Mathis Lussy, in-4°, Paris, 1882. L. IV, ch. II, p. 91.

GUITARE ACCORDÉE POUR L'ALPHABET ORDINAIRE

	5e Ré	4e Sol	3e Ut	2e Mi	1re La
	quarte	*quarte*	*tierce*	*quarte*	
1re Touche.	ré♯ mi♭	sol♮ la♭	ut♮ ré♭	fa♮ mi♮	la♮ si♭
2e.....	mi♮ fa♭	la♮ sol×	ré♮ ut×	fa♯ sol♭	si♮ ut♭
3e.....	fa♮ mi♮	la♯ si♭	ré♯ mi♭	sol♮ fa×	ut♮ si♮
4e.....	fa♯ sol♭	si♮ mi♭	mi♮ la♭	sol♯ la♭	ut♯ ré♭
5e.....	sol♮ fa×	ut♮ si♮	fa♮ mi♯	la♮ sol×	ré♮ ut×
6e.....	sol♯ la♭	ut♯ ré♭	fa♯ sol♭	la♮ si♭	ré♮ mi♭
7e.....	la♮ sol×	ré♮ ut×	sol♮ la×	si♮ ut♭	mi♯ fa♭
8e.....	la♯ si♭	ré♯ mi♭	sol♯ la♭	ut♮ si♯	la♮ mi♯

Voyez au verso la démonstration graphique pour l'alphabet extraordinaire, d'après nos suppositions.

GUITARE ACCORDÉE POUR L'ALPHABET EXTRAORDINAIRE

	5e Ré	7e Fa♮ (×)	3e Si	2e Mi	1re La
	tierce	*quarte*	*quarte*	*quarte*	
1re Touche.	ré♮ mi♭	sol♮ fa×	ut♮ si♮	fa♮ mi♯	la♮ si♭
2e	mi♮ la♭	sol♮ la♭	ut♮ ré♭	fa♮ sol♭	si♮ ut♭
3e	fa♮ mi♮	la♮ sol×	ré♮ ut×	sol♮ fa×	ut♮ si♮
4e	fa♮ sol♭	la♮ si♭	ré♮ mi♭	sol♮ la♭	ut♮ ré♭
5e	sol♮ fa×	si♮ ut♭	mi♮ fa♭	la♮ sol×	ré♮ ut×
6	sol♮ la♭	ut♮ si♮	fa♮ mi♮	la♮ si♭	ré♮ mi♭
7e	la♮ sol×	ut♮ ré♭	la♮ sol♭	si♮ ut♭	mi♮ fa♭
8e	la♮ si♭	ré♮ ut×	sol♮ fa×	ut♭ si♮	fa♮ mi♮

Pour traduire les accords du guitariste dans ces deux suppositions, il ne nous resterait plus qu'à reprendre *ligne* à *ligne* (corde

à corde) et *lettre* à *lettre* pour trouver les notes usuelles et les traduire en notation actuelle.

Voici ce que nous dit Mersenne sur ces instruments :

« Les premières guiterres, dont l'invention est, ce semble, venue d'Espagne, n'avaient que quatre rangs de cordes, dont le premier est simple, qui s'appelle chanterelle comme la première des autres instruments, parce qu'elle sert à la partie du dessus, et qu'elle chante souvent le *sujet*. « Il donne la figure de l'instrument et continue ainsi : « Or cette première figure représente fort bien lesdites guiterres, dont le manche est divisé en huit touches, afin que chaque corde puisse monter jusques à l'*hexacorde mineur*. Le côté gauche montre son épaisseur, et les ornements et figures que les facteurs y ajoutent pour l'enjoliver et l'enrichir; mais ils ont un soin particulier que la rose en soit bien faite. Quant à l'autre figure qui suit, elle montre tout ce qui appartient à la guiterre à cinq rangs, dont on use maintenant; ces cinq rangs ont dix cordes et chevilles, et le manche a huit touches comme le précédent. Mais il y a plusieurs choses dans cette figure qui manquent à l'autre; premièrement l'accord par notes dont la première répond à la 5e ou dernière corde, la seconde à la 4e, la 3e à la 3e, la 4e à la 2e, et la 5e à la chanterelle; ce que signifient les nombres de dessus; ces notes se prononcent ainsi, *ré, sol, ut, mi, la :* par où l'on voit que le son de la 5e corde est plus haut d'un ton que celui de la 3e; ce qui est particulier à l'accord de la guiterre [1].

« Or, outre cet accord par note, il est encore marqué avec les lettres ordinaires de la tablature, dont le premier en descendant, lequel est vis-à-vis de la rose, commence à donner le ton tel *que l'on veut* à la 3e corde, dont le son à vide est marqué par les lettres *aa;* or le *c* de la même corde doit être mis à l'unisson de l'*a* de la 5e, et puis il faut mettre le *c* de la 5e à l'unisson de l'*a* de la 2e; le *d* de cette 2e à l'unisson de l'*a* de la 4e, et le *c* de cette 4e à l'unisson de l'*a* de la chanterelle. Il est aisé de juger des autres par leurs lettres; par exemple, le dernier donne aussi le même accord par unisson; ce qui arrive semblablement à celui du milieu,

[1] D'après le P. Mersenne, la progression du grave à l'aigu n'avait pas été toujours suivie rigoureusement pour les cordes de ces instruments.

si l'on considère les six premiers rangs des lettres, car les deux derniers font l'octave.

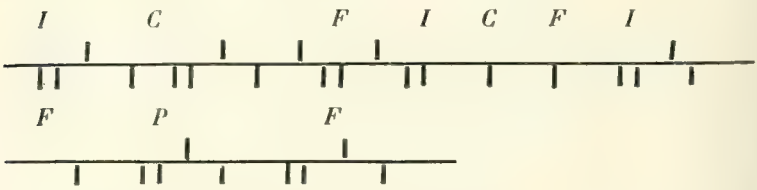
« Quant à la tablature, elle est ici de deux façons, à savoir à l'italienne par les nombres, et à l'espagnole par les caractères qui sont sur les lettres. »

Mersenne recommande de les comparer l'une à l'autre et en donne des exemples plus ou moins compréhensibles... il décrit un peu plus loin les batteries nommées *bottes* par les Italiens.

« Les Italiens, dit-il, n'ont besoin que des lettres capitales pour leur tablature, comme l'on voit dans celle que Pierre Million (c'est notre méthode) fit imprimer à Rome l'an 1624, qui commence cette chanson à la page 61, avec les trois lettres qui sont dessus

G B G

una vecchia sdentata et banora : et lorsqu'ils veulent marquer les batteries, ils mettent une petite ligne semblable à un I sur la règle quand on bat en montant, et dessous lorsqu'il faut battre en descendant :



« Ambroise Colomna [1] use de la même tablature dans le livre qu'il fit imprimer l'an 1627, quoique son alphabet harmonique soit un peu plus long, *et qu'il soit différent en quelques accords de celui de Million, comme tous les deux sont différents de ceux du seigneur Louys,* qui a mis la tablature française sous la sienne, quoiqu'il n'use que de *nombres* pour exprimer ses chansons que l'on peut voir dans son livre imprimé chez Ballard l'an 1626. Or il use de notes pour signifier le temps de chaque accord, comme fait aussi quelquefois Colomna; mais M. Martin, qui touche parfaite-

[1] M. Lavoix fils, dans son *Histoire de l'instrumentation, du seizième siècle jusqu'à nos jours*, F. Didot, 1878, in-8°, donne cette citation; il écrit par deux fois Colonna, Mersenne a sans doute fait une faute de copie. Colonna nous semble beaucoup plus italien que Colomna.

ment la guiterre, se sert de notes non-seulement pour marquer les temps de chaque batterie, mais aussi pour signifier quand il faut battre en levant ou en baissant la main, car il bat toujours en levant *quand les notes ont la jambe en haut*, et *si elles l'ont en bas*, il bat en baissant. Il y ajoute encore plusieurs autres caractères, par exemple les tenues, afin d'imiter celles du luth, *laquelle est l'original de toutes les autres, comme les notes de la musique sont l'original de celle du luth.* Or les deux exemples de tablature qui suivent font voir la manière dont il use, sans qu'il soit besoin d'un plus long discours; il faut toutefois remarquer que les points qui précèdent les notes noires les doivent suivre, ce que nous n'avons pu observer dans cette nouvelle tablature, *parce que l'on n'a point encore de caractères propres pour la marquer.* »

Il ne nous reste plus qu'à consulter ce que nous a dit M. Lavoix fils dans son livre de l'*Histoire de l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*, p. 73.

.....Comme on employait pour la guitare un grand nombre de battements *dont les formules étaient connues, on se servait en Espagne et en Italie* d'un autre genre d'abréviation. Les Italiens indiquaient leurs accords par leur note initiale au moyen d'une lettre majuscule depuis A jusqu'à O (on remarquera que la tablature de Milioni va jusqu'à Z pour l'alphabet ordinaire, ainsi que celle du manuscrit de Corbie); les Espagnols, dit-il, usaient de chiffres dans le même but... puis après il cite le même passage de Mersenne donné par nous tout à l'heure.

Voici quelles sont les conclusions de M. Lavoix fils sur ce sujet :

« On voit, comme nous l'avons dit, qu'il fallait bien connaître l'accord de l'instrument pour exécuter la tablature. L'accord des instruments à cordes pincées et des luths en particulier était variable, et de cette variété naissaient les difficultés pratiques présentées pour la tablature, Vincent Galilée connaissait douze manières d'accorder le luth qu'il appelle *poste*, etc...

« Tels étaient les principaux systèmes de tablatures employés depuis le dix-septième siècle; que l'instrument fût viole ou luth, le principe était toujours le même. Cependant la tablature, assez simple en théorie, était assez difficile à lire, et voici ce que dit à ce sujet Laborde dans ses *Essais*, en 1780, au moment, à la vérité, où la tablature n'était plus d'un usage général : « Comme la tablature

« change suivant les différents instruments, qui ont plus ou moins « de cordes et un accord différent, on ne peut se mettre dans la « tête ces différentes tablatures, de manière à lire sans instruments « la musique qu'elle représente, et à la chanter comme on ferait « avec des notes. Nous n'avons vu que mademoiselle Gentil possé- « der les tablatures au point de s'en servir comme de la musique. »

Nous pourrions encore invoquer l'autorité d'un musicien du dix-septième siècle, Viadana, qui proteste contre l'emploi de ces tablatures et réclame pour ses *motets* l'exécution pure et simple des partitions telles qu'il les a écrites.

Nous avons terminé cette étude rétrospective qui, justement, par ses difficultés entrevues, fait ressortir avec plus de vigueur les beautés de notre système actuel de notation musicale, lequel, malgré ses imperfections, ses détracteurs, n'en est pas moins pour nous l'un des derniers mots du progrès artistique et scientifique.

Mars 1882.

A. Hervé,
Professeur de musique instrumentale
à l'Association polytechnique.

XVII

LA MUSIQUE EN LORRAINE.

L'histoire de la musique en Lorraine n'a pas encore fait l'objet d'un travail d'ensemble; les éléments en sont épars çà et là dans des documents manuscrits, en tête desquels il faut placer les riches Archives de Meurthe-et-Moselle, dans quelques ouvrages imprimés ou sur des monuments peints ou sculptés.

J'ai essayé de réunir ces éléments, et d'en former un livre où seront mentionnés, avec les noms des instruments employés à diverses époques, ceux des artistes qui en ont fait usage ou les ont fabriqués.

L'histoire des anciens instruments et de la musique en Lorraine

Fig. 1.

MOSAÏQUE DE NENNIG.

A. Quantin, imp

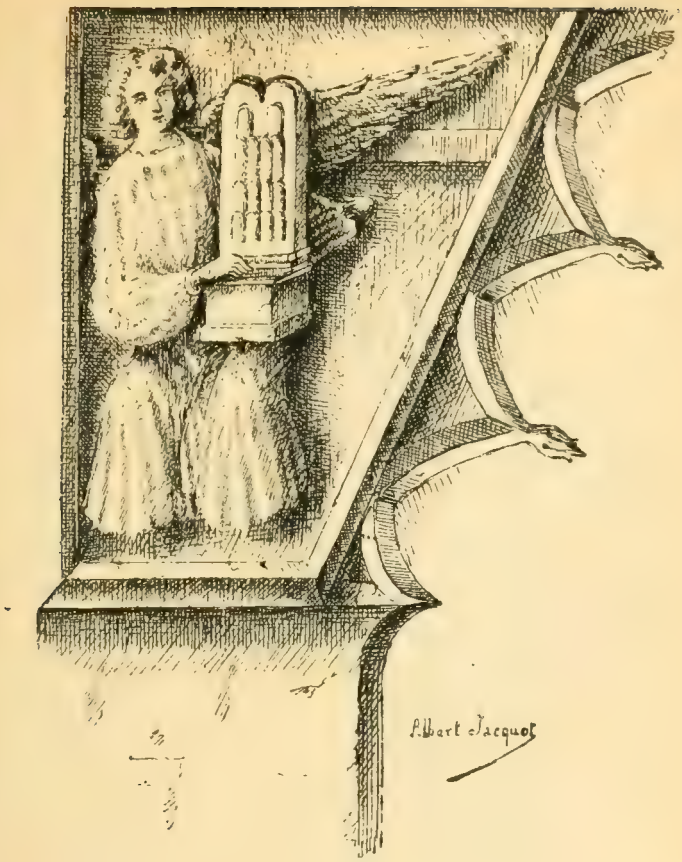


Fig. 2.

ÉGLISE SAINT-MARTIN, PONT-A-MOUSSON

A. Quantin, imp.

Fig. 3.

ÉGLISE SAINT-MARTIN, PONT-A-MOUSSON

A. Quantin, imp.

se confond, jusqu'à la seconde moitié du quatorzième siècle, avec celles des pays environnants. Ainsi on a découvert, en 1852, à Nennig, près de Sierck, des mosaïques représentant un guerrier sonnant de la trompette recourbée, appelée *busine*, et un personnage jouant d'un orgue hydraulique (fig. I) [1].

Un vitrail qui paraît être de la fin du quinzième siècle, provenant de l'ancienne église de Laxou, près Nancy, montre saint Genest jouant d'une vielle à archet à quatre cordes des plus curieuses. Cet instrument est carré à la base et porte sur sa partie supérieure deux chevalets; le costume est très-intéressant, ainsi que ceux des deux donateurs du vitrail, qui sont représentés aux pieds du saint. C'est le plus ancien type connu de violon lorrain.

Il existe aussi dans l'église de Beaufremont (canton de Neufchâteau, Vosges) une pierre tumulaire, dans les ornements de laquelle est un ange jouant de la vielle à quatre cordes. La forme de cet instrument est semblable à celle de la vielle du psautier de René II, dont il sera question plus loin. Les sculptures de cette pierre font supposer qu'elle est de la fin du treizième siècle ou du commencement du quatorzième.

René Ier, on le sait, quitta le duché de Lorraine, mais en conservant celui de Bar; il fut roi de Sicile, puis comte de Provence. Le goût de la musique et de la fabrication des instruments fut importé de ces pays en Lorraine par ce prince et par René, qui combattit souvent pour la république de Venise, laquelle était alors le centre des Beaux-Arts en Italie.

Les instruments usités à cette époque étaient le *rebec*, la *vielle à quatre cordes*, le *doux-de-mer* ou *doulcemer;* cet instrument fut appelé plus tard *ténor de hautbois;* il en existe un spécimen au musée d'Épinal; puis l'*orgue portatif*, le *psaltérion*, la *cornemuse*, l'*olifant*, la *harpe* ou *lyre*, qui était le même instrument auquel on donnait la première dénomination lorsqu'on le portait suspendu au cou, le jouant des deux mains, et la seconde lorsque l'exécutant ne jouait que d'une main, tenant l'instrument de l'autre.

Le regretté savant et architecte Viollet-le-Duc dit dans son *Dictionnaire raisonné du mobilier français au Moyen Age*, au sujet des orgues portatives :

[1] La reproduction des planches qui accompagnent ce mémoire est interdite.

« Ces orgues de main étaient fort prisées dans les fêtes civiles, « car il ne paraît guère qu'on les ait admises dans les églises où « l'on se servait de grandes orgues pneumatiques. »

J'ai trouvé un spécimen d'orgue portatif à tuyaux qui prouve qu'au contraire ils étaient en usage dans les églises lorraines et servaient à accompagner les voix. Ce spécimen est une sculpture sur pierre que l'on peut voir dans l'église Saint-Martin de Pont-à-Mousson (fig. 2). Cette église est la plus riche de tout le pays au point de vue des sculptures représentant les anciens instruments de musique. On y remarque également une sorte de hautbois complétement inconnu jusqu'à présent, légèrement courbé et portant vers les trois quarts de son extrémité supérieure une boule qui était assurément un réservoir d'air en peau aboutissant au tube d'embouchure; cet instrument devait avoir un fort beau son, intermédiaire entre le hautbois et la cornemuse. Rien n'empêcherait sa reconstitution (fig. 3).

Il y a encore, dons la même église, une sculpture représentant un ange jouant d'un psaltérion (fig. 4); j'ai rectifié à ce sujet une erreur qui s'était produite dans une notice de M. l'abbé Hyver insérée dans le *Journal de la Société d'archéologie lorraine.* Cette erreur a pu se glisser d'autant plus facilement que tout le monde n'est pas tenu de connaître les différents genres d'instruments de musique. On a cru que cet ange tenait un tableau; c'est bien un psaltérion, qui était employé dans les églises. L'erreur vient de ce que la statue ayant été coloriée primitivement, les cordes étaient tracées au pinceau; mais, en recouvrant l'intérieure du monument et les sculptures de nombreuses couches de badigeon, on a fait disparaître la trace de ces cordes. La *cornemuse* (fig. 5), le *diacorde* ou contre-basse à cordes pincées, y sont également représentés (fig. 6). J'ai dessiné exactement toutes ces sculptures, qui n'avaient pas encore été remarquées.

On se servait aussi du *luth,* dont j'ai vu les spécimens dans les sculptures du portail de la basilique de Saint-Nicolas-du-Port (fig. 7) et sur l'une des tapisseries qui garnissaient la tente de Charles le Téméraire.

La flûte à bec, qui se jouait des deux mains ou d'une seule, en même temps que le tambour; dans ce cas, l'exécutant, appelé

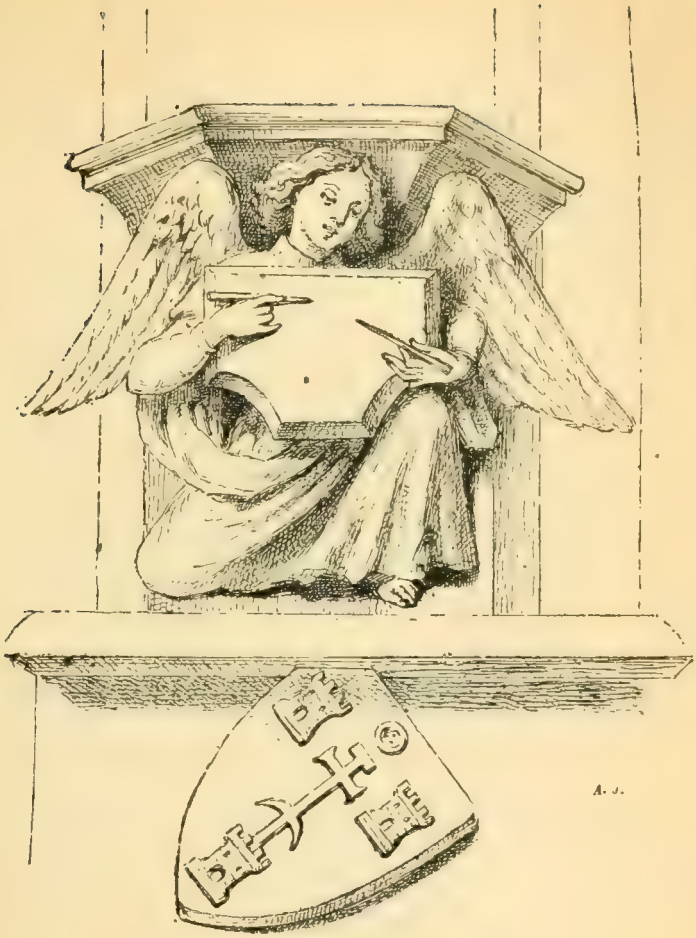


Fig. 1.

ÉGLISE SAINT-MARTIN, PONT-A-MOUSSON

A. Quantin, imp.

Fig. 5.

ÉGLISE SAINT-MARTIN, PONT-A-MOUSSON

A. Quantin, imp.

Fig. 5.

ÉGLISE SAINT-MARTIN, PONT-A-MOUSSON

A. Quantin, imp.

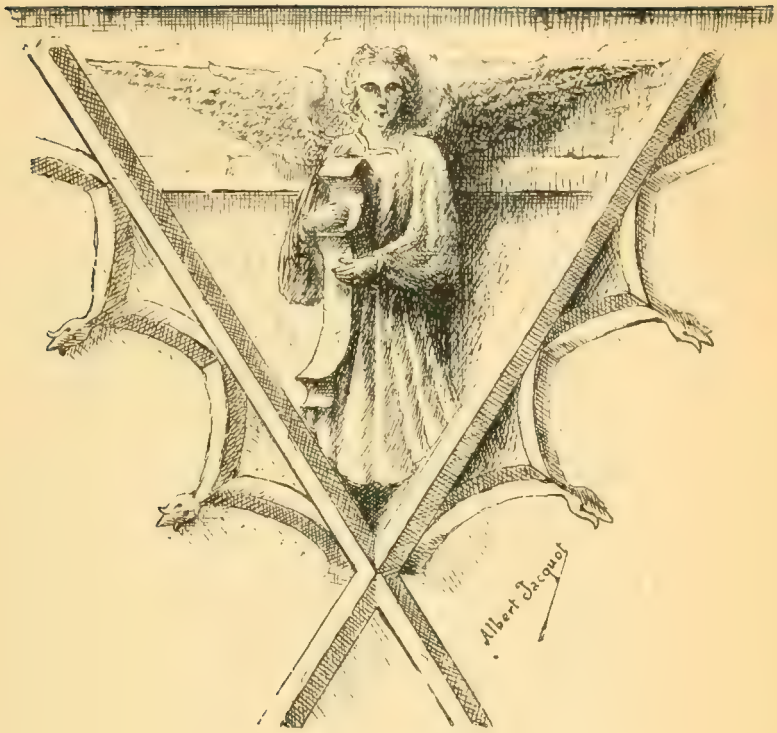


Fig. 6.

ÉGLISE SAINT-MARTIN, PONT-A-MOUSSON

A. Quantin, imp.

tabourin, tenait de la main droite la flûte à bec, assez semblable au hautbois actuel, et de la gauche frappait en cadence le tambour. C'est représenté sur les tapisseries dont je viens de parler (fig. 8), la *guiterne* ou guitare, la *vielle* ou *rote,* que j'ai dessinée d'après la sculpture existant au portail de l'église Saint-Nicolas (fig. 9); la trompette d'harmonie qui se trouve sur la *porterie du palais ducal* de Nancy et sur une des miniatures du psautier de René II. Tous ces instruments étaient usités à la cour de Lorraine. Ce psautier est à la Bibliothèque de l'Arsenal; il fut d'abord faussement attribué à René Ier. M. Lecoy de la Marche l'a restitué d'une façon indiscutable dans l'ouvrage si complet qui a obtenu le Grand Prix Gobert à l'Institut : *la Vie du roi René;* M. Lecoy de la Marche l'a restitué, dis-je, à l'époque du règne de René II; les armes de la femme de ce duc, Philippe de Gueldres, qui y sont représentées le prouvent clairement. J'ai remarqué encore là l'emploi de la vielle à quatre cordes; la date probable de ce psautier paraît être vers 1487. La progression artistique est déjà sensible entre l'exécution de cette vielle et celle du vitrail cité précédemment. Les transformations des instruments à archet continuèrent jusqu'après la Renaissance.

J'ai remarqué que le nom de *rebec* s'est maintenu en Lorraine, comme dans beaucoup d'autres pays, pour désigner les musiciens bien plus que l'instrument; ce qui le prouve, c'est que la vielle à quatre cordes était en usage déjà sous le règne de René II, dans notre pays, en 1477, quoique les documents de cette époque jusqu'en 1567 désignent les musiciens jouant de cet instrument sous le nom de *rebecs;* cependant, après cette période, le mot *rebec* ne sert plus qu'à désigner des musiciens d'un ordre tout à fait inférieur. Quelques femmes en jouaient; on les nommait *rebecqueresses.*

Le luth servait beaucoup pour accompagner les voix; cet instrument a eu de nombreuses dénominations; il semble être originaire de l'Allemagne, où il était nommé *laute;* les luthiers allemands s'appellent encore *lautenmacher.*

En Italie, on l'appelait luth, *lucz,* etc. Les tabourins, ou joueurs de tambours dont j'ai déjà parlé, occupaient les places les plus élevées parmi les musiciens des ducs; plusieurs d'entre eux furent anoblis.

Les titres et les statuts des corporations de ménétriers des différentes parties de la Lorraine existent dès le quinzième siècle. Ces corporations avaient choisi pour leurs patrons saint Genest, saint Goëric et sainte Cécile (fig. 10).

Les trompes de chasse, appelées alors trompes de chiens, étaient offertes bien souvent par les facteurs lorrains au duc régnant, qui les récompensait pour ces cadeaux.

Le nom du maître de chapelle de René II et d'Antoine est mentionné dans les Archives ; c'était le fameux Pierrequin de Thérache, dont le nom est semblable à celui de Pierre de Thérache, musicien de la chapelle de Louis XII, roi de France, dont parle Fétis dans sa biographie des musiciens. Il est à supposer que ce furent les deux frères ou les deux cousins, se nommant tous deux Pierre, et qui, pour ne pas être confondus, ont été appelés, l'un Pierre, et l'autre Pierrequin. Ce dernier composa beaucoup de musique pour la chapelle des ducs.

Le costume des joueurs de *tabourin* et de *rebec* des ducs René II et Antoine était aux couleurs de Lorraine ; il se composait d'un pourpoint de futaine jaune orné d'aiguillettes rouges, de chausses de la même couleur, écartelées de rouge ; ces ménestrels étaient coiffés d'un bonnet ou bicoquet rouge.

Une singulière coutume avait lieu lors du lever du prince : les tabourins et les trompettes exécutaient une bruyante aubade qui devait le réveiller d'une manière peu agréable.

Ce qui m'a particulièrement intéressé, c'est la découverte d'une pièce des Archives mentionnant déjà en 1534 l'achat de *violons* à Metz, pour la chapelle.

Cet instrument existait donc en Lorraine à cette époque, et s'il n'était pas encore arrivé au degré de perfectionnement où nous le voyons au dix-septième siècle, il était évidemment en progrès sur les violes en usage dans ce temps ; de plus, il était employé dans la musique religieuse, ce qui n'avait pas lieu alors en France.

Le jour de la Sainte-Cécile, on distribuait aux enfants de chœur de l'église collégiale Saint-Georges de Nancy des *petits* pâtés. Cet usage bizarre se perpétua pendant plusieurs siècles.

La danse la plus en vogue à la cour ducale était la *Morisque*, qui se dansait au carnaval. Le duc et ses invités étaient costumés en Orientaux.

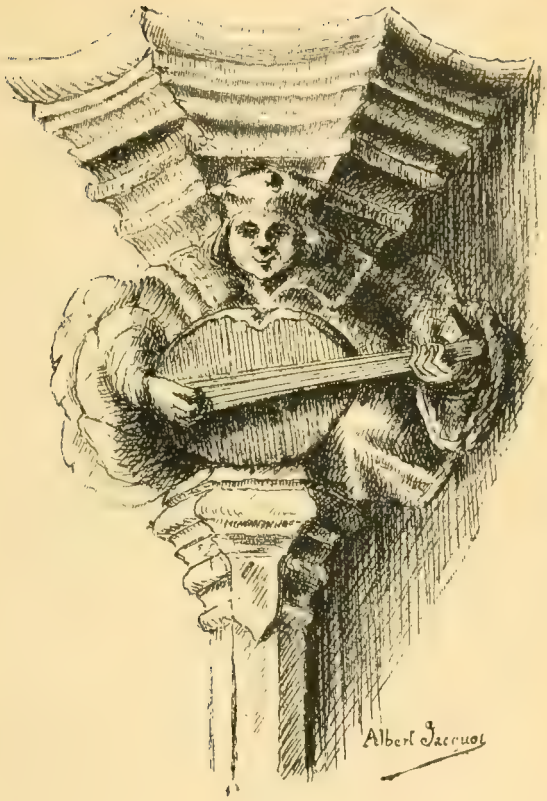


Fig 7

BASILIQUE DE SAINT-NICOLAS-DU-PORT

A Quantin, imp

Fig. 8

TENTE DE CHARLES LE TEMERAIRE

A. Quantin, imp

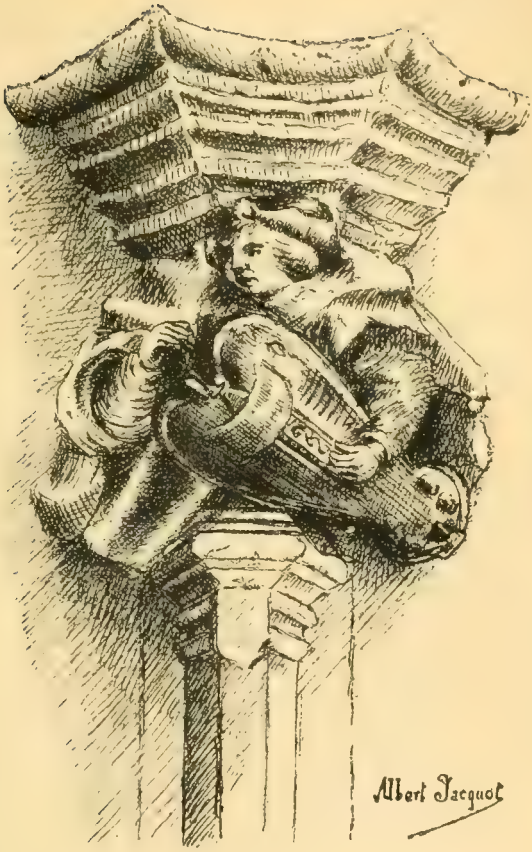


Fig. 9.

BASILIQUE DE SAINT-NICOLAS-DU-PORT

A. Quantin, imp.

L'époque la plus brillante au point de vue artistique fut celle des règnes de Charles III et de Henri II, c'est-à-dire pendant les années de paix qui permirent aux arts de fleurir en Lorraine. La musique fut de toutes les fêtes données alors. J'ai copié exactement les dessins de la pompe funèbre de Charles III (1608), qui représentent les tribunes où sont les instrumentistes jouant de la *basse de viole*, du *violone* ou grande contre-basse, du *cornet-à-bouquin*, du *gros haut-bois*, instrument très-curieux, ayant la forme d'un grand basson et se terminant à la partie inférieure comme les saxophones modernes; les *luths*, les *théorbes*, les *violes d'Espagne* (c'est ainsi qu'on appelait le violone ou contre-basse), les *sacquebutes*, absolument semblables à nos trombones à coulisses, et enfin une tribune avec les chanteurs tenant en mains leurs cahiers de musique (fig. 11, 12). Cette admirable cérémonie nous a été transmise par les dessinateurs Claude La Ruelle et Jean La Hiere; c'est ainsi que j'ai pu reconstituer exactement la musique de la chambre et de la chapelle de cette époque. Voilà encore un des nombreux services que peuvent rendre la gravure et la peinture à la musique.

L'entrée de Henri II à Nancy a été également dessinée par les mêmes artistes, en 1609. On y voit que les fifres et les tambours étaient les instruments employés dans les armées lorraines. Cependant il faut remarquer ici que ces instruments sont représentés dans le cortége, et que ce sont des soldats suisses au service de la Lorraine qui en jouent.

Les recherches que j'ai faites aux Archives m'ont été facilitées par le gracieux concours de M. Lepage, qui m'a communiqué la note suivante, du plus haut intérêt; elle prouve que les *violons* étaient joués concurremment avec les tambours en 1592 :

« Mest en dispense iceluy comptable la somme de vingt-deux « francs qu'il a plu à Mgr de Vaudémont donner et octroyer aux « tambours et *violons* de Son Altesse, estant devant Chateauvil- « lain. »

Les musiques d'infanterie étaient donc composées à cette époque de tambours et de *violons*. On a dû reconnaître bientôt après l'inconvénient de jouer de ce dernier instrument en plein air et surtout dans les armées; mais le fait est assez curieux pour que j'aie cru devoir le consigner.

Charles III fit aussi venir de l'Angleterre des joueurs de cornets à bouquin et de saquebutes.

Les fifres et tambours jouaient aux baptêmes des enfants des ducs. Les maîtres de chapelle et les chantres furent en grand nombre à la cour ducale. La musette était employée dans les musiques d'orchestres.

A partir du quinzième siècle, nous voyons l'*épinette* apparaître dans notre pays, quoique le psaltérion y fût encore en usage jusque vers 1606.

Une singulière coutume existait lors des exécutions par la corde; les ménétriers précédaient le funèbre cortége en jouant du *violon*.

Les mystères religieux étaient représentés avec grande pompe à la cour ducale; ainsi l'*Immolation d'Isaac* y fut donnée en spectacle en 1557 : la musique y avait certainement sa part.

La bande des *violons* de Henri II était très-nombreuse. Ce prince fit venir des luthiers italiens, entre autres *Onuthio Sanctia,* maître faiseur de luths, qui se fixa à Nancy en 1616 et obtint le titre de *seul luthier ducal.* Il serait trop long d'énumérer les facteurs d'orgues qui construisirent et réparèrent les orgues des églises de Nancy.

La cornemuse était encore employée en Lorraine en 1608; mais plus tard, cet instrument ne fut plus joué que par des ménétriers ordinaires.

En 1614 et en 1615, des ballets magnifiques furent dansés à la cour. Ces ballets étaient costumés. Le premier, intitulé : *ballet des Bergères,* était dans le style pastoral; l'autre, appelé *ballet à la Turque,* représentait les costumes et la musique de cette nation. Les *luths,* violons, hautbois, bassons et saquebutes composaient l'orchestre.

Je ferai remarquer ici qu'on se servit des violons en Lorraine dans les chapelles avant 1608, tandis qu'en France, ceux qui furent faits pour la chapelle de Charles IX par Amati n'ont jamais servi aux cérémonies religieuses; c'est Fétis qui nous l'apprend, et ce n'est que sous le règne de Louis XIV qu'ils furent usités dans les chapelles royales; la charge de maître de chapelle existait également depuis le quinzième siècle dans notre pays, tandis qu'en France elle ne fut créée que sous François Ier.

Fig. 10.

SCEAU D'UNE CORPORATION DE MÉNÉTRIERS

A. Quantin, imp.

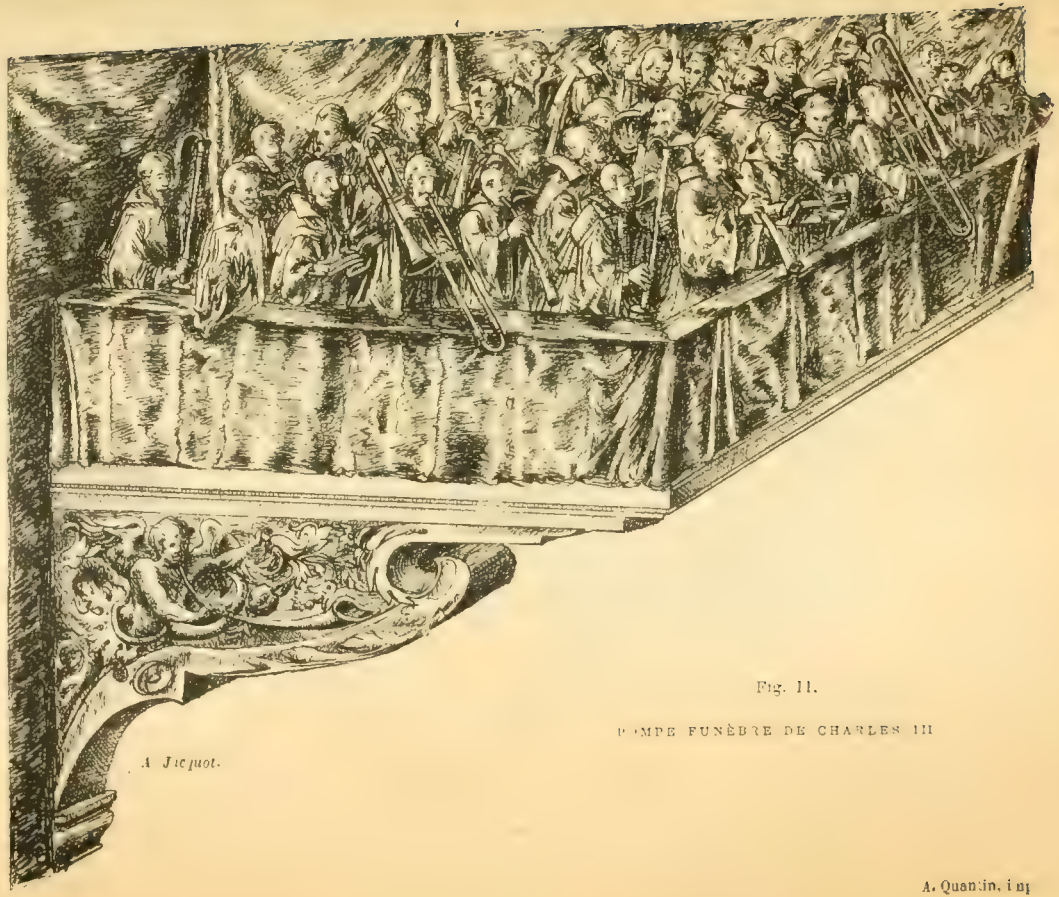


Fig. 11.

POMPE FUNÈBRE DE CHARLES III

A. Jacquot.

A. Quantin, imp.

A. Jacquot

Fig. 12.

POMPE FUNÈBRE DE CHARLES III

A. Quantin, imp.

C'est en 1622 qu'on rencontre pour la première fois les noms des ancêtres de Médard, si connus comme luthiers lorrains.

J'arrive au règne malheureux de Charles IV, pendant lequel les arts en général furent complétement délaissés, et la musique en particulier. Cependant Callot, l'inimitable graveur, qui vécut à cette époque, a transmis à la postérité, dans ses *Grotesques,* les instruments de musique employés en Italie et en Lorraine.

Charles IV entretenait cependant malgré les malheurs du temps une musique de chambre et de chapelle dont voici la composition :

Chanteurs : deux *haute-contre,* deux *tailles,* deux *dessus* et un *maître de musique. Instrumentistes :* cinq joueurs de *luth, basse de viole, théorbe,* et *neuf violons.*

La musique eut encore sa place marquée dans les fêtes publiques, telles que la fête des *Valentins* et des *Valentines,* la procession des *Féchenattes,* dans les cérémonies religieuses, entre autres dans le fameux pèlerinage de Benoite-Vaux, qui eut lieu en 1642. Il est dit que les pèlerins étaient précédés de *violons,* en arrivant près de Saint-Mihiel.

Une gravure, représentant l'*Entrée de Charles IV à Nancy,* en 1663, montre une tribune où sont neuf personnages (fig. 13), figurant les Muses jouant divers instruments : *basse de viole, violon, luth, théorbe, harpe, flûte, cornet à bouquin* et une sorte de *trompe* ayant à peu de chose près la forme du serpent. Ces personnages étaient des hommes costumés en femmes; j'en ai la preuve par leurs noms qui se trouvent dans les Archives.

Le clavecin et l'épinette furent employés concurremment à cette époque, et c'est seulement après 1658 que le nom de *luthier* s'est généralisé en Lorraine pour désigner les facteurs d'instruments à archet, qui étaient connus jusque-là sous le nom de *faiseurs de violons.*

J'ai relevé une longue liste des noms des organistes et des facteurs d'orgues de Nancy. Cet instrument continuait à s'améliorer de plus en plus. L'industrie principale de Mirecourt est mentionnée comme facture de violons et de serinettes.

A la fin du dix-septième siècle, on trouve les noms des ancêtres de la famille Lupot, dont les fils furent des luthiers distingués, qui travaillèrent en Lorraine, et dont un des descendants se fixa à

Paris, où il fonda une maison qu'il céda à son gendre, François Gand, maison qui existe encore rue Croix-des-Petits-Champs.

Le règne de Léopold est aussi intéressant, tant au point de vue de la musique de ce prince, qui était très-nombreuse (le célèbre Desmaret en fut le surintendant), que sous le rapport des musiciens et des artistes qui vivaient à cette époque. Parmi les luthiers, on retrouve le nom de *Claude Trévillot* de Mirecourt, qui était inconnu jusqu'à présent. Il avait sans doute une certaine réputation, puisqu'il était luthier du duc; il existe même une pièce constatant qu'il avait fourni différents *violons* pour le service de la musique ducale. *Tywersus* et Jean Vuillaume, tous les deux luthiers, étaient également de Mirecourt.

Quant aux instruments de musique, voici ceux dont on se servait : *violons*, *flûtes*, *musettes*, etc.; le *luth* tend déjà à disparaître; c'est le *clavecin* qui le remplace; la *cornemuse* ne s'emploie plus.

A la pompe funèbre de Charles V, je remarque l'emploi de sourdines en signe de deuil, pour atténuer le son éclatant des trompettes.

Lors de la belle mascarade qui eut lieu à Nancy en 1699, et dans laquelle parurent le duc, la duchesse, leurs fils et tous les hauts personnages, on se servit d'instruments qui caractérisaient les différentes nations représentées : les *trompettes à l'allemande*, les *timbales*, les *violons à la française*, les *flûtes*, les *tambours de basque à l'espagnole*, la *musette*, enfin les *tambours à la janissaire* et les *instruments turcs*.

Le théâtre de l'Opéra de Nancy fut construit sous le règne de Léopold, de 1707 à 1709, et son successeur François III fonda l'*Académie de musique*, dans cette ville, en 1731. Les statuts sont très-curieux à consulter. Cette Académie fut plus tard transformée en société intitulée *Concert*.

Un jeune virtuose, nommé Audroux, étonna les plus habiles musiciens de cette époque; il obtint, à l'âge de *treize ans*, le premier prix du concours musical. Le jury chargé de décerner ce prix était composé des membres les plus distingués de l'*Académie de musique*, des organistes et des facteurs d'orgues. Ce jeune musicien fut nommé, l'année suivante, organiste d'une des paroisses de la ville, mais il partit pour la Toscane; on ne sait malheureusement pas ce qu'il devint.

Fig. 13.

ENTRÉE DE CHARLES IV A NANCY
(Chant des Muses)

A. Quantin, imp.

Fig. 14.

BASILIQUE DE SAINT-NICOLAS-DU-PORT

A Quantin, imp

Fig. 15.

TENTE DE CHARLES LE TÉMÉRAIRE

A. Quantin, imp.

Fig. 16.

TENTE DE CHARLES LE TÉMÉRAIRE

A. Quantin, imp.

En 1731, les luthiers de Mirecourt obtinrent des statuts pour leur corporation.

Les musiques militaires lorraines étaient composées alors de bassons, de tambours et de hautbois. Les violons avaient donc disparu depuis longtemps, à cause de leur emploi défectueux.

J'arrive enfin au règne de Stanislas Leckzinski. Quoique cette époque soit presque contemporaine, je n'ai pas voulu passer sous silence les artistes qui existaient alors, et dont les noms ne sont point relatés dans la *Biographie des musiciens* de Fétis; j'ai même continué, pour la lutherie en particulier, cette liste jusqu'à nos jours, parce que les familles de ces luthiers sont toutes originaires de la Lorraine et ont continué de père en fils d'exercer cette profession.

La musique de Stanislas était très-complète; des chanteurs et des chanteuses célèbres, parmi lesquels le père et la mère de madame Favart, faisaient les délices de la cour de Lunéville.

Le violoncelle était employé en Lorraine en 1737; il avait été introduit dans les orchestres de Paris en 1720. On s'en servait dans les processions à Nancy; à cet effet, l'exécutant le portait suspendu par une courroie attachée à un bouton placé dans le milieu du fond de cet instrument.

Comme facteurs d'orgues, les plus distingués furent les frères *Dupont*, qui construisirent celles de la Primatiale de Nancy, connues pour un instrument de grande puissance et d'une valeur artistique considérable; ils firent aussi les orgues de la cathédrale de Toul.

J'ai complété ces recherches par une courte étude sur la lutherie lorraine, en recherchant les transformations successives du violon. L'origine de cet instrument est inconnue; on sait seulement que la première progression nous vient des Arabes, qui, dit-on, le reçurent de l'Inde. C'est le *rebab*, dont le nom se changea en *rubèbe, rebelle, rebec*, et qui fut importé en Europe par les Croisés et les Maures d'Espagne; il se transforma en *vielle, viole* et enfin *violon*. C'est par cette différente suite de tâtonnements qu'on est parvenu à produire celui qu'on appelle à juste titre le roi des instruments.

Les spécimens de *rebecs*, de *vielles*, de *violes* et de *violons* que j'ai retrouvés dans nos pays, prouvent bien qu'ils y furent employés avec succès.

J'ai dressé aussi une liste complète des luthiers anciens et

modernes dont les familles étaient originaires de Lorraine. Ils sont nombreux et ont formé l'école de la lutherie française, qui a sauvé de la ruine bien des instruments italiens précieux. Cette école s'est inspirée de bonnes traditions de l'Italie, qui n'est plus maintenant sous ce rapport à la hauteur de sa réputation d'autrefois; elle a produit des luthiers français qui ont rendu de grands services à l'Art musical.

Cependant il existe une tendance à oublier ces traditions; on veut faire vivement et à bon marché ; je prépare un traité sur la lutherie artistique, qui, je l'espère, combattra cette tendance et fera mieux apprécier ce qu'on doit rechercher d'abord dans tout, c'est-à-dire le beau et le bon.

Albert Jacquot,

Membre du Comité correspondant de la Société des artistes musiciens à Nancy.

XVIII

NOTE SUR LES MYSTÈRES PROVENÇAUX

RÉCEMMENT DÉCOUVERTS DANS LE DÉPARTEMENT DES HAUTES-ALPES, ET EN PARTICULIER SUR LE MYSTÈRE DE SAINT-ANTOINE DE VIENNOIS.

Au Moyen Age on donnait le nom de *mystères* aux pièces de théâtre où l'on mettait en scène des épisodes de la Bible ou des légendes de la vie des saints. Les mystères sont, de leur nature, essentiellement religieux.

Un grand nombre de mystères en vieux français sont connus et même publiés. On en trouve une liste assez considérable dans le *Manuel du libraire* de Brunet [1], dans le *Dictionnaire des mystères* de l'abbé Migne [2], et dans l'*Histoire du théâtre en France* de M. Petit de Julleville [3].

[1] Éd. 1844, V, 336 et suiv.
[2] Paris, 1854, in-8° de 1576 col.
[3] *Les Mystères*, 1880, 2 vol. in-8° de 457 et 648 pages.

La liste des mystères en langue provençale, au contraire, est très-courte. « Le répertoire du théâtre provençal, dit M. de Julleville [1], est presque entièrement perdu. Peut-être ne fut-il jamais très-abondant. » Une liste des textes dramatiques provençaux et connus qu'a dressée récemment M. Paul Meyer indique seulement cinq mystères :

1° Le mystère de Sainte-Agnès, quatorzième siècle;

2° Le mystère de la Passion, quatorzième siècle ;

3° Le mystère de Saint-Pons, fin du quinzième siècle ;

4° Le mystère de Saint-Pierre et Saint-Paul, fin du quinzième siècle;

5° Le mystère de Saint-Jacques, quinzième ou seizième siècle.

« Dans l'état actuel, dit ailleurs le même écrivain [2], quand nous n'avons sous les yeux que cinq mystères provençaux (même incomplets), il est impossible de tenter d'écrire l'histoire de ce théâtre. »

Et pourtant, ajouterai-je avec M. Roque-Ferrier [3], « le théâtre méridional fut assez florissant au quatorzième, au quinzième et au seizième siècle, si l'on en juge par les mentions nombreuses de mystères ou de moralités joués à Arles, Avignon, Grenoble, Montpellier, etc., que l'on rencontre dans les textes et les livres de cette époque. Les petites villes, les villages mêmes, suivant l'exemple qui leur était donné, contribuèrent à généraliser le goût des exhibitions scéniques. »

Le département des Hautes-Alpes, pour sa part, peut largement aider à établir cette dernière proposition. En effet, sur cinq mystères provençaux, connus et cités par MM. Paul Meyer et Petit de Julleville [4], deux proviennent des Hautes-Alpes : le *mystère de Saint-Pons* et le *mystère de Saint-Pierre et Saint-Paul*. Mais, grâce à des découvertes récentes, aux deux mystères susdits il faut désormais en ajouter trois autres, savoir : le *mystère de Saint-André*, le *mystère de Saint-Eustache* et le *mystère de Saint-Antoine*.

Ainsi, sur huit mystères dont se compose actuellement le répertoire du théâtre provençal, cinq sont originaires des Hautes-Alpes,

[1] *Ouv. cité*, t. II, p. 344.
[2] *Ouv. cité*, t. I, p. 184-5.
[3] *Revue des langues romanes*, août 1881, p. 94.
[4] Voy. ci-dessus, p. 2.

et, circonstance qui mérite d'être notée, ces cinq mystères sont complets. Ils pourront donc servir grandement à écrire l'histoire du théâtre méridional, surtout au quinzième siècle.

Le mystère de *Saint-Pons* et celui de *Saint-Pierre et Saint-Paul* ont été trouvés, en juillet 1865, par M. Bing, archiviste des Hautes-Alpes, dans les archives communales du Puy-Saint-Pierre, canton et arrondissement de Briançon. Grâce à l'intervention de MM. Xavier Blanc et Guiffrey, sénateurs des Hautes-Alpes, ils paraîtront prochainement, par les soins de M. Paul Meyer, dans la collection des *Anciens Textes français* [1].

Le mystère de *Saint-André* a été découvert, au commencement de juin 1878, au Puy-Saint-André, commune voisine de celle du Puy-Saint-Pierre, par M. l'abbé Fazy, alors curé de Saint-Chaffrey, canton du Monêtier-de-Briançon, et aujourd'hui curé de Lettret, canton de Tallard près Gap [2]. Le manuscrit du mystère de Saint-André est encore présentement entre les mains de M. Fazy, qui se propose de le publier, avec le concours de M. J. Roman.

J'ai rencontré le mystère de *Saint-Eustache* le 29 juin 1881, en visitant les archives communales du Puy-Saint-André. Il renferme 2,849 vers et des variantes, soit en tout 3,000 vers. Le nombre des personnages est de plus de soixante. Les indications du jeu de scène sont en latin. Ce mystère, d'un véritable intérêt dramatique, fut représenté, en 1504, par les soins de B. ou H. Chancel (*Cancelli*), chapelain du Puy-Saint-André. Il s'imprime actuellement à Montpellier dans la *Revue des langues romanes* [3].

Enfin, en mettant en ordre les archives communales de Névache, canton de Briançon, déposées aux archives départementales des Hautes-Alpes, j'ai eu naguère (octobre 1881) la bonne fortune de découvrir un cinquième mystère en langue vulgaire : le *mystère de Saint-Antoine de Viennois; Historia de sanct Anthony de Viennès.*

Ce mystère, que l'on regardait comme perdu [4], et dont la copie

[1] *Bulletin de la Société d'Études des Hautes-Alpes.* Janvier-mars 1882, p. 60.

[2] Lettre de M. l'abbé Fazy à M. le préfet des Hautes-Alpes, du 23 janvier 1882. (Registre de correspondance des Archives des Hautes-Alpes, à la date citée.)

[3] Pour plus amples renseignements sur le mystère de Saint-Eustache, voir cette *Revue* (livr. de mars 1882 et suiv.).

[4] M. de Julleville cite du moins comme perdu un mystère de Saint-Antoine, représenté à Compiègne en 1457. (*Mystères*, II, 629.)

date de l'année 1503, me semble d'une importance considérable pour l'histoire du théâtre provençal. En voici une description sommaire :

Le manuscrit du mystère de Saint-Antoine forme un volume in-4° de 122 feuillets, en papier, grandement fatigués, mais nullement détériorés, grâce à un parchemin contenant le testament de Laurent Rostolan, fils de Jean, de Névache, du 11 juin 1429 [1]. Les vingt premiers feuillets et les dix derniers portent en filigrane une main ouverte surchargée, tantôt d'un trèfle, tantôt d'une étoile; les autres feuillets, comme ceux du mystère de Saint-Eustache, ont pour marque une grappe de raisin. Ce manuscrit est facilement lisible d'un bout à l'autre. Chaque page contient, dans un encadrement à l'encre ordinaire, en moyenne dix-huit lignes ou vers; mais presque à chaque page on rencontre des corrections postérieures, et de deux époques différentes, ordinairement en interligne et quelquefois en marge.

Au folio 1er on lit cette note intéressante : *Hec est historia sancti Anthonij, copiato anno Domini millesimo quingentesimo tercio, die nona februraii f(eliciter)*. Ainsi ce manuscrit ne contient pas un texte de l'an 1503, mais une *copie* d'un texte plus ancien, de la fin du quinzième siècle, sinon d'une époque antérieure.

Une seconde note, écrite au-dessous de la précédente, est ainsi conçue : *Faciam te in toto orbe nominari et in tota ecclesia Xpistianorum pronunciari.* Cette pensée est répétée dans le mystère même. Au vers 3733-b, Dieu, s'adressant à Antoine, son serviteur, lui dit :

O Anthoni, Anthoni!
. . . . . .
Yo te denoncio de present
Que ya te farey denonciar
Per tot lo mond nommar.

Dans le mystère de Saint-Antoine, de même que dans les quatre mystères decouverts précédemment dans les Hautes-Alpes, toutes

[1] *Laurentius Rostolani, de Navaschia, filius condam Johannis.* Sur ce parchemin, servant de couverture, au-dessous du numéro d'ordre 41, très-gros, on lit encore péniblement d'abord huit vers qui se trouvent répétés dans le mystère (vers 634-42), puis, au-dessous, ces quelques mots d'un titre détérioré : *Sancti Anthonii de Viennès vitam.* . . . . . Les 122 feuillets du manuscrit, réunis en six cahiers, sont solidement cousus en cinq endroits divers, avec le parchemin susdit, sur une lanière de cuir formant le dos du manuscrit.

les indications du jeu de scène sont en latin. — Ce mystère se compose de 3,965 vers, sans compter un certain nombre de vers qui ont été effacés par les correcteurs postérieurs, et les variantes qui sont fort nombreuses. En additionnant le tout, on obtient un total de 4,500 vers.

Le nombre des acteurs ou des personnages collectifs est considérable; il dépasse le chiffre de quatre-vingts. Voici le nom de ces divers personnages, dans l'ordre où ils se présentent sur la scène, et avec le nom latin ou provençal qui leur est attribué :

Angeli, primus nuncius, secundus nuncius; Avunculus, Filius, primus scutifer avunculi, secundus scutifer; Anthonius, ou *Anthoni de Bonafé*, primus scutifer Anthonii, secundus scutifer; avuncula, filia scilicet La Cosyna, Ancila; soror Anthonii, prima domicella sororis, secunda domicella; predicator; Angelus Seraphin, beata Maria, Angelus Gabriel, Deus, Angelus Raphael : Arsanat, Lucifer, Discordio, Otracudanso, Oloferno, Sathan, Mamona, Diodamors, Balsabuc, Astarot, Beric, Laviatan, Farfara, Danaton, Belial, Farfais, Basinnet; Laudo, lo cosin, la sorre; l'Abbaysso, prima monaca, secunda monaca, tercia monaca et quarta monaca; lo Coratyer, primus mercator, secundus mercator, tercius mercator; primus pauper, secundus pauper, pauper mulier; Abbas, primus monachus, secundus monachus; tercius monachus, quartus monachus; Argueil, Avaricio, Luxurio, Iro, Golo, Envidio, Pereso; l'Home imperfect, Paulus, leones; Olophernus, Mordechays, mestre Plimet, Rapelhier, Angelus Michael, etc.

Déjà l'on entrevoit la marche du mystère, de l'*historia* ou de la *josta*. La voici, au reste, très brièvement indiquée : A l'ouverture de la scène, chant des anges qui montent en paradis [vers 1-24]; annonce du sujet et farces, plus ou moins bouffonnes [25-107]; prologue ou résumé de l'*Historia sancti Anthonii* [108-188]; office solennel auquel se rendent successivement : l'oncle d'Antoine et son fils, Antoine et ses écuyers, la tante d'Antoine et ses suivantes, la sœur d'Antoine et ses damoiselles [189-328]. Sermon sur le renoncement aux biens de ce monde [329-450]. Projet d'Antoine de se retirer au désert et intervention des anges Séraphin, Gabriel et Raphaël, de la Sainte Vierge et de Dieu [451-460]. Conseil infernal des diables, auquel prennent part : Arsanat, Lucifer, Discordio, Otracudanso, Oloferno,

Sathan, etc., etc. (561-1097). Efforts tentés par les parents d'Antoine pour le dissuader d'exécuter son projet [1098-1661]. Assemblée capitulaire des religieuses et admission de la sœur d'Antoine dans un monastère [1662-1889]. Antoine vend ses biens [1890-2290]; il en distribue le produit aux pauvres [2291-2371]; il est admis dans une abbaye, à la suite d'une délibération des moines [2372-2663]. Élection d'Antoine à la place de l'abbé démissionnaire [2264-2780]. Tentations multipliées des sept péchés capitaux : Argueil, Avaricio, Luxurio, Iro, Golo, Envidio et Pereso [2781-3072]. Intervention des anges et de Dieu [3073-3134]. Entrevue de saint Paul et de saint Antoine [3135-3232]. Nouvelles tentations des démons et mauvais traitements infligés à Antoine [3233-3316]. Mort de saint Paul; les lions creusent sa fosse, et Antoine l'ensevelit [3317-3424]. Tentations et tourments plus terribles encore [3425-3704]. Secours opportuns apportés à Antoine par les anges et par Dieu [3705-3870]. Derniers moments d'Antoine, combat final entre Sathan et l'archange Michel [3871-3929]. Épilogue moral et farces amusantes des acteurs [3930-3965].

En général, les caractères des personnages en jeu sont admirablement frappés, et toujours conformes à l'idée qu'on s'est une fois formée de chacun d'eux. Saint Antoine est l'homme de bonne foi par excellence; aussi est-il surnommé *Anthoni de Bonafé* [1994]. Lucifer est le type de l'orgueilleux; Farfara est parleur; Danathon, brouillon; Bélial, savant; Farfais, tricheur; Bassinnet, joueur; Astarot, un gros richard; le coratier est le parfait intrigant, le véritable *imbroglione* napolitain, etc. Chaque scène est vraisemblable, et toujours fondée sur une profonde connaissance des passions et du cœur humain. Le sermon du prédicateur, la réception au couvent de la sœur d'Antoine, la vente de ses biens, les disputes des marchands, les lamentations des pauvres, la duplicité du coratier, les fourberies du rapelhier, etc., sont autant de tableaux de mœurs, d'une bonhomie charmante, d'un fini achevé.

Inutile de dire que ce mystère est une moralité profondément religieuse. C'est, en résumé, une longue lutte qui s'engage entre le ciel et l'enfer, au sujet de l'âme de saint Antoine, et où le triomphe du ciel est au bout de la lutte.

L'usage des représentations dans les Hautes-Alpes et surtout

dans le Briançonnais, — usage qui s'est révélé par la découverte des cinq mystères dont je viens de parler, — nous est attesté encore, d'une façon que j'appellerais matérielle, par l'inspection même des manuscrits, et en particulier de celui du mystère de Saint-Antoine.

D'abord ce manuscrit, on n'en saurait douter, a été souvent feuilleté depuis le jour où il fut écrit en 1503. C'est ce qu'indiquent, d'une façon assez éloquente : le titre même du manuscrit écrit sur le parchemin servant de couverture, et dont l'encre s'est peu à peu effacée par l'usage ; les replis ou oreilles existant aux angles supérieur et inférieur de presque tous les feuillets ; la noirceur déposée par les doigts des lecteurs sur les bords de chaque page, et certaines taches (puisqu'il faut tout dire) très-caractéristiques, qui prouvent que la lecture du mystère de Saint-Antoine avait souvent lieu à l'étable, probablement durant les longues soirées d'hiver, tandis que cette *saison morte*, ainsi qu'on l'appelle à bon droit dans les Hautes-Alpes, empêche les montagnards de se livrer aux travaux des champs. Alors que la terre était couverte d'une épaisse couche de neige et que l'intelligence des Briançonnais était, ce semble, seule active, ils se réunissaient à l'étable, et là, ils préparaient la représentation de l'histoire ou du mystère qu'ils devaient jouer aux fêtes de Pâques, lors de la fête du village ou aux beaux jours de printemps [1].

D'ailleurs, ainsi que déjà je l'ai observé, le texte même du mystère de Saint-Antoine, après 1503, a subi de nombreuses corrections et même quelques modifications. Ces remaniements sont l'œuvre de deux personnages différents, à en juger du moins par la nature des diverses écritures et la couleur variée de l'encre. Aussi l'on peut dire que ce mystère nous est parvenu en *triple*

[1] On connaît sur la préparation, la mise en scène, les frais de la représentation, les costumes des acteurs, et en général la *fabrique* des mystères, en Dauphiné et en Savoie, des détails très-curieux et fort interessants. Ils ont été publiés par M. Giraud, à propos du *Mystère des trois Doms*, joué à Romans, les 27, 28 et 29 mai, aux fêtes de la Pentecôte de l'an 1509 (*Composition, mise en scène et représentation des mystères des trois Doms*, Lyon, Perrin, 1848, in-8° de 132 p.), et par M. Florimond Truchet, à propos du mystère inédit intitulé *la Dioclétiane*, représenté à Lanslevillard (Savoie) à la fin du quinzième siècle, et du *Mystère de la Passion*, joué à Saint-Jean de Maurienne en 1573 (*Congrès des Sociétés savantes de la Savoie*, 1re session. Saint-Jean de Maurienne, P. Vulliermet, 1879, in-8°, p. 71-93).

édition. L'écriture du copiste de 1503 est belle, grosse, ronde, uniforme, d'une lecture facile, sans presque aucune abréviation, et d'une encre noire. L'écriture du premier correcteur est petite, courante, moins bien formée que celle du copiste de 1503, d'une lecture pénible, remplie d'abréviations et d'une encre ordinairement roussâtre et même blanchâtre. Enfin l'écriture du dernier correcteur, très-grosse, plus belle en apparence que celle de ses deux devanciers, est cependant plus difficile à lire; les jambages des lettres se ressemblent presque tous : aussi faut-il un certain effort et quelque attention pour ne pas se tromper. Il faut conclure, ce semble, de cette observation que le mystère de Saint-Antoine a dû être représenté deux ou trois fois : d'abord une fois vers 1503, et probablement encore une ou deux fois durant le cours du seizième siècle, époque à laquelle appartiennent les trois genres d'écriture du manuscrit provenant de Névache.

La fréquence des représentations théâtrales dans le Briançonnais nous est démontrée encore par le témoignage de différents écrivains, et en particulier par l'avocat Froment, par le curé Albert et par le comte des Ambrois de Névache.

L'avocat Froment, qui écrivait à Briançon vers 1639, rapporte que de son temps « on représentait la Passion au cimetière de Briançon, que le peuple était effrayé d'entendre les véritables démons répondre aux airs de ceux de l'enfer figuré [1]. » « Un écho qu'il y a dans cet endroit, dit le curé Albert, de Chantemerle, produisait ce dialogue, que la crédulité réalisait sans examen et par goût pour le merveilleux [2] ».

Ce même curé, parlant de l'usage qui s'était introduit « de composer des vers en langue vulgaire, et de représenter sur les théâtres les mystères de la religion et les vies des saints », s'exprimait, en 1783, de la façon suivante :

« Cet usage avoit commencé en Provence, et devoit son origine à une troupe ambulante qu'on nommoit les *Troubadours*, qui débitoient des vers d'un côté et d'autre, en langue provençale. Il s'étendit dans plusieurs provinces et à Paris, et devint si commun

[1] *Essais... sur les singularités des Alpes en la principauté de Briançonnois.* Édit. de M. Arist. Albert, Grenoble, 1868, in-8°.

[2] *Histoire du diocèse d'Embrun* [Embrun, Moyse], 1783, t. I, p. 450.

dans le Briançonnais que le moindre village donnoit par intervalles une représentation; ce qui se pratique encore dans les vallées de là des Monts [1]. »

« Dans la vallée d'Oulx, disait de son côté, vers 1872, M. le comte des Ambrois de Névache, on a continué jusqu'à notre temps à représenter des drames religieux. C'étaient des pièces en vieux français qu'on allait modernisant, lesquelles duraient ordinairement trois jours. Elles mettaient le plus souvent en action les tourments et la mort d'un ou de plusieurs martyrs. Le nombre des acteurs était immense. Empereurs, magistrats romains, évêques chrétiens, hommes et femmes de tous les états, anges et diables, âmes qui allaient au ciel ou en enfer; tout y figurait. Les diables, revêtus d'un sac de toile couvert de la mousse noirâtre des vieux mélèzes, étaient horribles à voir. Une commune entière se vouait par dévotion à donner ce spectacle. Elle abattait une portion de forêt pour construire le théâtre, qui était une vaste scène en plein air, au pied d'un plan incliné, où l'on disposait une infinité de poutres pour servir de siéges aux spectateurs [2]. En 1662, la commune de Salbertrand, supposant que les désastres tombés sur elle étaient une punition de ce que depuis longtemps elle ne représentait plus l'*Histoire de Saint Jean-Baptiste*, délibéra de reprendre à l'avenir ce pieux usage, et fut formellement approuvée par l'autorité ecclésiastique. Il est permis de penser que durant ces longues représentations les auditeurs s'ennuyaient quelquefois. Pour les distraire, on faisait paraître un *fol* ou bouffon qui avait le privilége de déclamer des facéties grossières et même obscènes [3]. »

Tel est bien le véritable caractère des cinq mystères briançonnais qui nous restent, et en particulier du mystère de Saint-Eustache et de celui de Saint-Antoine, que j'ai étudiés de plus près.

Ces mystères ne sont point partagés en actes ou en scènes distincts. Il existe cependant des divisions générales qui sont indiquées par des repos ou pauses, *pausa* [4], et qui prenaient fin au moment

[1] *Histoire du diocèse d'Embrun*, t. I, p. 449-450.

[2] En lisant ces détails caractéristiques, on se souvient involontairement de la Trilogie grecque et de l'organisation du théâtre antique.

[3] *Notice sur Bardonnèche*. Tiré à 50 exemplaires. Florence [vers 1872], in-8°, p. 64-65.

[4] Vers 1661, 1889, 2009, 2770.

où les *nuncii* prononçaient leurs *silete* retentissants ou bien ces mots : *Silencium habete*[1]. Ainsi que l'indique M. des Ambrois de Névache, le *mystère de Saint-Antoine* a dû être représenté, en plein air, non loin d'une forêt, car le rôle du *rapelhier* suppose forcément des arbres [vers 3424].

On ignore à quelle époque précise, par qui et en quel lieu le mystère de Saint-Antoine a été composé. Il y a cependant quelques raisons de croire que l'auteur de ce mystère était Dauphinois ou, du moins, qu'il écrivait en Dauphiné.

C'est d'abord ce que semblent indiquer les vers suivants du *primus nuntius* ou messager chargé d'apprendre aux auditeurs le sujet de la pièce qui va se jouer. Ces vers, qu'on veuille bien le remarquer, existent dans la copie ou édition de 1503, et ne sont point l'œuvre des correcteurs postérieurs. Après avoir dit qu'il va, avec sa troupe, représenter le mystère de Saint-Antoine, cet *impresario* ajoute (vers 36-45) :

Ar ascota, nobla gent :
Nous sentuch d'uno entencion
De gardar nous de reprencion;
Car, si nous fasian, ni disian
Ny denguno paraulo proferian
Que non fosa ben dito,
Nous non volein pas que sio scrito,
Car nous *nos en someten à la ordonanso*
Dal noble ecelent Rey de Franso
Y A NOSTRE SEGNOR LO DALPHIN.

Ces derniers vers ne peuvent évidemment bien s'entendre qu'appliqués à un écrivain dauphinois qui aurait composé son œuvre pour des Dauphinois et précisément du temps des Rois-Dauphins, c'est-à-dire durant la période de temps qui s'est écoulée depuis la réunion du Dauphiné à la France, en 1349, jusqu'à l'époque où cette œuvre fut copiée, en 1503.

En outre, le mystère de Saint-Antoine est destiné à honorer un personnage très-populaire en Dauphiné. On le sait, saint Antoine naquit à Coma, près Memphis, en 251 ; il fut successivement moine

[1] Vers 229, 1105, 1227, 1388, 1458, 1572, 1661, 1765, 1860, 1889, 2397 et 2770.

de la Thébaïde, abbé de Faïoum, et mourut au mont Colzim, le 17 janvier 356 [1]. Ses reliques furent portées de Constantinople en Dauphiné, en 1076, par Jocelin, baron du Viennois, qui les déposa dans une de ses terres, à la Motte-Saint-Didier. De là l'origine d'un pèlerinage renommé et de la splendide église de Saint-Antoine. On invoquait surtout saint Antoine contre le *mal du feu*. Vers 1095, un institut se fonda sous son patronage pour soigner les malades, et les membres de cet institut devinrent en peu de temps célèbres sous le nom de *Frères de Saint-Antoine* ou d'*Antonins*. Ils portaient en signe extérieur un *tau* attaché sur les habits. Le pape Innocent III approuva les règles de l'ordre en 1202. En 1477, cet ordre ne comptait pas moins de quarante-deux commanderies subalternes. C'est le moment de sa plus grande splendeur. L'abbaye de Saint-Antoine de Viennois était l'abbaye mère des Antonins et le lieu où résidait l'abbé général [2]. Ces diverses circonstances indiquent déjà, ce me semble, d'une façon très-approximative le lieu et l'époque où dut être composé le mystère de *Saint-Anthoni de Viennès*.

Mais il y a plus. En lisant attentivement ce mystère, on rencontre, à mon avis, des arguments tendant à établir son origine haut-alpine ou mieux briançonnaise.

Je n'insisterai pas ici sur ce fait que le manuscrit auquel nous devons la connaissance du mystère de Saint-Antoine, a été découvert dans une commune du Briançonnais, fait qui a bien, cependant, une certaine valeur. Je ne m'arrêterai pas davantage sur les raisons qu'on pourrait trouver dans la comparaison des coutumes, des usages et des mœurs peints dans ce mystère, avec les coutumes, les usages et les mœurs existant encore dans le Briançonnais; ce qui ne manque pas non plus d'importance. Mais je ne puis m'empêcher d'être très-frappé de cette observation : que le mystère de Saint-Antoine, et en général les cinq mystères découverts au Puy-Saint-Pierre, au Puy-Saint-André et à Névache, pour être bien compris par les acteurs qui devaient les représenter et par les auditeurs qui prenaient part à la représentation, devaient néces-

[1] U. Chevalier, *Répertoire des sources historiques au Moyen Age*, Paris, 1877, in-4°, col. 146.

[2] Dassy (L. T.), *l'Abbaye de Saint-Antoine en Dauphiné*. Grenoble, Baratier, 1844, in-8°, *passim*.

sairement être composés dans la langue que parlaient d'ordinaire ces acteurs et leurs auditeurs. Or, qui, mieux qu'un Briançonnais, eût pu écrire dans ce dialecte local un mystère de longue haleine, tel que celui de Saint-Antoine et les autres? Assurément ce ne devait être ni un Viennois, ni un Grenoblois, ni un Valentinois, ni même un Gapençais ou un Embrunais.

Les personnes qui connaissent tant soit peu le parler actuel des Alpes briançonnaises, en lisant attentivement le *mystère de Saint-Antoine,* seront surprises d'y rencontrer un très-grand nombre de termes encore usuels dans ces montagnes, et que l'on ne trouve plus guère dans le reste du département des Hautes-Alpes. Comme exemples, je citerai les mots suivants : *prégont,* profond (991); *vergiero,* dot (1874); *corratier,* courtier (1892); *chavenso,* héritage (1992), etc.

Bon nombre d'expressions sont mêmes tombées tout à fait en désuétude à Briançon, mais on les rencontre dans les documents briançonnais anciens. Ainsi *barbo,* ami ou saint [2359], et *rapelhier,* maraudeur [3425]. Le premier de ces mots n'est plus employé dans le sens de *saint;* il signifie aujourd'hui *ministre* ou *pasteur* [1]. Le second a bien le sens de *maraudeur* dans une procédure briançonnaise de 1706, mais il n'est plus usité aujourd'hui à Briançon [2].

Il y a, en outre, certaines locutions dans le mystère de Saint-Antoine, des mots orthographiés de telle manière, qui, si on veut les prononcer convenablement, rappellent des intonations tout à fait briançonnaises. Un briançonnais seul, par exemple, donnera le ton juste aux mots suivants : *Beaus conpagas* [246].

Puis, il y a dans le mystère de Saint-Antoine des constructions de phrases tout à fait locales et briançonnaises. Telle est, par exemple, la construction où entre le mot *la,* qui revient si souvent

[1] De là le nom de *Barbets,* qui est même devenu un terme injurieux. (Cf. A. de Rochas d'Aiglun, *les Vallées vaudoises,* Paris, Tanera, 1881, in-8°, p. 9, note.)

[2] « Supplie humblement François Peytier, chaudronnier de Briançon, et remontre à Votre Grandeur [le vibailli] que depuis le commencement du mois de février dernier [1706] il est retenu dans les prisons dudit Briançon, au prétexte qu'il avoit *répellé* du plomb de l'arcenal dudit Briançon, de celui qui a péry dans le même arcenal, lors de l'incendie d'icelluy. » (*Archives des Hautes-Alpes,* B. 437.) L'incendie de l'arsenal et de la ville de Briançon, dont il est fait ici mention, était arrivé dans la nuit du 1er au 2 février 1706. (*Ibid.,* B. 441.)

dans le mystère de Saint-Antoine, et dont les Briançonnais aujourd'hui encore sont si prodigues. Voici comment s'exprime *Diodamors* (vers 854-60) :

...La non es petit ny grant,
Riche, paure, ny marchant,
Ny prior, ny moyne, ny aba
Que non syo en ma potestà
Et que non ne porte grand honor,
Per aquelo gran dozsor
Que sal de my.

Ailleurs on trouve : *De que la me facho fort* (1336) ; — *Ma si la se poyo fayre* (2190) ; — *Yo te requero devotament que la te placho* (3463) ; — *Anennos-en, per saber si la saré eysi que frayre Anthoni so finis* (3918-20), etc.

Bien plus, bon nombre de proverbes briançonnais, encore populaires, cités par les écrivains briançonnais comme existant aujourd'hui [1], se lisent à peu près textuellement dans le mystère de Saint-Antoine. En voici des exemples :

— Qui temps a, et temps spero, temps li falh (1115).
— Ung personnage que se chario
Mays que non deourio,
Se pauso plus sovent que non volrio (1136-7).
— Dio non vol pas defalhir
A cellos que lo volont servir (1153-4).
— La feo que s'aprocho dal boyson,
Non hi layso elo de la lano (1183-4)?

Toutes ces données linguistiques me semblent être d'une véritable autorité pour établir l'origine briançonnaise du mystère de Saint-Antoine.

Une seconde preuve, bien forte, à mon sens, de cette origine briançonnaise du mystère de Saint-Antoine, se tire de la relation intime qui existe entre la description que l'auteur fait des *Sept péchés capitaux* [2784-3064] et les peintures murales des églises de Névache, des Vigneaux, de l'Argentière et de quelques autres, existant dans les vallées briançonnaises cédées au Piémont par le traité d'Utrecht en 1713.

J'ai eu occasion d'étudier ces peintures curieuses, à plusieurs

[1] B. Chaix, *Préoccupations statistiques, géographiques, pittoresques et synoptiques des Hautes-Alpes*. Grenoble, 1845, in-8°, p. 340-347.

reprises, notamment en 1878 et en 1881, et de les comparer à des peintures analogues, mais d'un style un peu différent, qui se trouvent à Digne (Basses-Alpes), dans l'antique cathédrale de Notre-Dame-du-Bourg. Ces dernières sont déjà assez connues, grâce aux travaux de M. le chanoine Andrau, mort naguère curé de Sisteron, et de M. le docteur Ollivier [1]. Les peintures des églises briançonnaises, au contraire, n'ont jamais été l'objet d'aucune publication spéciale. C'est à peine si M. des Ambrois a dit quelques mots des églises peintes d'au delà des Alpes [2]. Serait-ce une indiscrétion que de faire pressentir qu'un savant compatriote, M J. Roman, nous donnera prochainement un grand travail d'ensemble sur les églises peintes des Hautes-Alpes? En attendant, on voudra bien me permettre, — pour le besoin de ma thèse, — de dire ici quelques mots de ces peintures intéressantes [3].

Les fresques de la cathédrale de Digne représentent, d'un côté, l'enfer, le ciel et le purgatoire; de l'autre, les sept péchés capitaux avec les vertus correspondantes, dans le haut, et les châtiments infligés à chaque péché, dans le bas. Ces peintures ont été attribuées soit au quinzième, soit au seizième siècle [4], mais elles pourraient bien, je crois, ne dater que du seizième. Dans tous les cas, ces fresques sont beaucoup plus compliquées que celles du Briançonnais.

Les peintures de l'Argentière reproduisent à peu près exactement et dans le même ordre la seconde partie des peintures de Digne. Comme à Digne, et dans trois panneaux superposés, on voit, à l'Argentière, les Vertus dans le haut, les Péchés capitaux au centre et les Châtiments dans le bas. Ces peintures contiennent en tout vingt-sept figures allégoriques, placées sous autant d'arcades.

Les fresques des Vigneaux, canton de l'Argentière, n'ont que deux panneaux : dans le panneau supérieur, les sept péchés capi-

[1] *Semaine religieuse du diocèse de Digne*, octobre 1880. N°s 18-21. — *Annales des Basses-Alpes. Bulletin de la Société scientifique et littéraire de Digne*, 1881, n°s 2-3, p. 87-96 et 131-133.

[2] *Notice sur Bardonnèche*, page 69, note.

[3] Depuis la composition de cette notice, M. Roman a publié, dans le tome XLI des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires*, une étude sur les églises peintes, intitulée : *le Tableau des Vices et des Vertus* (tiré à part, in-8° de 30 pages).

[4] *Semaine religieuse*, 1880, n° 19, p. 215; *Annales des Basses-Alpes*, 1881, p. 87.

taux, et dans le panneau inférieur, les châtiments correspondants.

Enfin les fresques de Névache, gravement détériorées par le temps et par d'autres circonstances, ne contiennent que les sept péchés capitaux, mais sur deux plans. Dans ces fresques, comme dans celles des Vigneaux, de l'Argentière et de Digne, les péchés capitaux sont tous reliés entre eux par une chaîne dont la direction est vers l'enfer.

Il convient de ne pas oublier que toutes ces peintures murales sont à peu près du même style et de la même époque. Celles de Névache me semblent être les plus anciennes ; viennent ensuite celles des Vigneaux, puis celles de l'Argentière, et enfin celles de Digne.

Or, chose importante à noter ici, les fresques de l'Argentière sont datées. Au centre du tableau, dans une sorte de cartouche, on lit ce qui suit :

AN̄O DN̄I 1.5.1.6.G. COM. PINGIT.

Ce qui doit se lire : *Anno Domini* 1516 *G(uilelmus ?) Com pincit ;* et en français : *G(uillaume ?) de Côme fait ces peintures en* 1516.

Que l'on veuille bien maintenant se rappeler que la copie du mystère de Saint-Antoine provenant des Archives de Névache date de 1503, et l'on comprendra l'influence exercée sur l'esprit de l'auteur du mystère par la vue des églises peintes du Briançonnais, ou, ce qui me paraît plus probable, l'influence que le mystère a dû avoir sur les peintures briançonnaises. A mon sens, c'est le poëte qui a inspiré le peintre. Dans tous les cas, il est certainement fort curieux de voir que les plus anciennes peintures des sept péchés capitaux, et le mystère qui nous décrit ces péchés, se rencontrent à Névache. Il est curieux encore d'observer que dans ce mystère, comme sur les églises peintes, l'ordre des péchés, leurs traits caractéristiques, moraux et physiques, sont presque exactement les mêmes.

Ainsi, sur les églises de Névache, des Vigneaux, de l'Argentière et de Digne, les sept Péchés capitaux sont ordinairement dans l'ordre et avec les emblèmes suivants :

1° L'*Orgueil* est figuré par un seigneur richement habillé et monté sur un *lion;*

2° L'*Avarice* est figurée par un homme tenant une bourse et monté sur une *truie;*

3° La *Luxure* est figurée par une femme décolletée, tenant un miroir, et montée sur un *bouc;*

4° La *Colère* est figurée par un homme qui se frappe d'un poignard, et qui est monté sur un *léopard;*

5° La *Gourmandise* est figurée par un glouton qui mange un jambon, et est monté sur un *renard;*

6° l'*Envie* est figurée par une femme regardant tristement, montée sur un *singe;*

7° La *Paresse* est figurée par une femme nonchalante, montée sur une *ânesse.*

Dans le *mystère de Saint-Antoine* l'ordre est absolument le même, et, de plus, en lisant les tirades que l'auteur de ce mystère a mises dans la bouche d'*Argueil* [2784-2815], d'*Avaricio* [2820-2856], de *Luxurio* [2861-2899], d'*Iro* [2912-2944], de *Golo* [2949-2977], d'*Envidio* [2982-3024] et de *Pareso* [3029-3060], on retrouve très-exactement les traits principaux qui caractérisent chaque péché capital des églises peintes. On peut même dire que ces peintures sont la meilleure illustration que l'on puisse désirer pour cette partie du mystère de Saint-Antoine qui a pour titre : *Ordo temptationum,* et réciproquement, que ce mystère est le meilleur commentaire des églises peintes du Briançonnais.

De cette comparaison, que je ne fais qu'indiquer ici, mais qu'il serait facile de développer, il faut conclure, ce semble, que le mystère de Saint-Antoine et les peintures briançonnaises, qui sont de la même date, et que l'on rencontre aux mêmes lieux, n'ont pas une origine différente; en d'autres termes, que le mystère de Saint-Antoine est une production autochthone et toute briançonnaise.

Peut-être même ne s'écarterait-on pas de la vérité en ajoutant que les *mystères de Saint-Pons,* de *Saint-Pierre et de Saint-Paul,* de *Saint-André,* de *Saint-Eustache* et de *Saint-Antoine,* tous découverts aux environs de Briançon, sont le résultat d'une littérature locale, assez florissante dans le Briançonnais, peut-être dès le quatorzième siècle, mais certainement au quinzième et au seizième, et même encore aux dix-septième et dix-huitième siècles.

Une considération purement historique peut servir à confirmer la conclusion précédente.

L'ordre des Antonins, qui a pris naissance en Dauphiné, était particulièrement répandu dans le département des Hautes-Alpes. Dès l'an 1123, les Antonins s'étaient établis à Gap, sur l'emplacement actuel du collége, et leur commanderie fut très-prospère jusqu'au temps des guerres de religion (1577). Les Antonins avaient encore à Veynes un prieuré important, surtout au quinzième siècle, et duquel relevaient les églises de Saint-Marcellin de Veynes, Châteauvieux-sur-Veynes, etc. Au quinzième siècle, ils possédaient encore dans les Hautes-Alpes des dépendances à Esparron, à l'Étoile, à Saint-Cyrice, à Lardier, au Plan de-Vitrolles, au Monêtier-Allemont, à Aspres-les-Veynes, à Bannes, commune d'Aubessagne, à la Rochette, à Lara, près Gap, à la Bâtie-Vieille, à Avançon, à Embrun, etc. [1]. Une partie de ces dépendances leur fut enlevée à l'époque des guerres de religion. Il ont conservé le reste jusqu'en 1778, époque où tous les biens de l'ordre furent unis à ceux des chevaliers de Malte [2].

La dévotion envers saint Antoine est, aujourd'hui encore, grande dans les Hautes-Alpes. Plusieurs églises lui sont consacrées, et l'ont gardé comme patron, par exemple Saint-Cyrice, Saléon, Rougnouse, Aubessagne, Eygliers, La Pisse, Les Alberts.

Un nombre très-considérable de chapelles étaient dédiées à saint Antoine dans les anciens diocèses de Gap et d'Embrun. On peut en voir la longue liste dans les pouillés de ces diocèses de l'an 1516 [3]. Beaucoup de ces chapelles existent encore actuellement. Je ne mentionnerai ici que la chapelle de Saint-Antoine de Vars, mon pays natal. Peut-être cette circonstance explique-t-elle un fait qu'il m'est doux de rappeler ici.

Dans mon enfance, ma mère m'a souvent fait répéter une prière à saint Antoine, en langue vulgaire. Voici cette invocation naïve et pleine de foi :

Sant Anthoni, ami de Diou,
Gardo-nous de tout periou,
De countrari,
Dou demoni,

[1] *Archives des Hautes-Alpes*, G. 149.
[2] *Archives nationales*, à Paris, S. 5273.
[3] *Bibliothèque nationale*, fonds latin 13730, f°s 129-142 et 154-166.

De fuoc, de flammo,
D'aygo courento,
De rocho pendento,
De nostres ennemis,
Et meno-nous en Paradis!

N'y a-t-il point là comme un reflet lointain de la grande confiance dont étaient animés nos pères envers saint Antoine de Viennois? confiance qui devait, en particulier, inspirer l'auteur du mystère trouvé à Névache, le porter à écrire en tête de son travail : *Faciam te in toto orbe nominari et in tota ecclesia Xpistianorum pronunciari;* et, plus tard, lui dicter ces vers qu'on lit vers la fin de son drame :

O Anthoni, Anthoni!
. . . . . .
Yo te denuncio de present
Que ya te farey denunciar
Per tot lo mond nominar.

Cet auteur en écrivant le *mystère de Sanct-Anthoni de Viennés* ne faisait, pour ainsi dire, que traduire les sentiments de foi envers saint Antoine, qui, au quinzième et au seizième siècle, débordaient de tous les cœurs dauphinois.

En résumé, le *mystère de Saint-Antoine,* trouvé naguère à Névache, et dont la copie date de 1503, est un des rares mystères provençaux connus et conservés. Comme le *mystère de Saint-Eustache,* et les autres provenant du Briançonnais, il fait merveilleusement revivre les mœurs, les usages et la langue du Briançonnais du commencement du seizième siècle. Ainsi peut-on dire que c'est là le mystère briançonnais et même dauphinois par excellence. Il peut aussi grandement aider à composer l'histoire du théâtre méridional, qui est encore à écrire. Voilà autant de bonnes raisons de faire connaître le mystère de Saint-Antoine aux amateurs du théâtre provençal, et de sauver par l'impression ce drame si original et si curieux.

P. Guillaume,
Archiviste des Hautes-Alpes,
Correspondant du ministère.

EXTRAIT DU *MYSTÈRE DE SAINT-ANTOINE DE VIENNOIS*

(Vers 2784-3083).

SEQUITUR ORDO TEMPTATIONUM

(*Loquatur Luciffer.*)

ARGUEUL.

(F. 86) O Anthoni, que fas-tu eysay,
E que vol la eyso dire?
Voles-tu te de tot oucire!
Non farés pas, mon enfant,
Car tu farias pecha grant.
Ma, sabes-tu que tu fares?
Aveu my tu t'en venres,
(V°) Per amour de ton payre;
Car la m'amo coma mon frayre,
Et per amour de li ya te remontarey,
Et de mos bens ya te darey,
A ton plaser, tot larjoment.
Ar, t'en ven alegrament
E non istar plus eyci.

ANTHONI.

Yo vos direy, quant es per my,
Eytal es la mya fortuno.
Ya volo segre ma venturo,
Et d'eyci non me mourey.

ARGUEIL.

Bel conpagnon, ya te direy,
Ya t'ay dich eyso per ton ben,
E, si tu voles fayre ben,
(F. 87) Tu me segres,
Y'aveu my tu t'en vendres
E ya te metrey à grand honor;
Car ya soy ung grand segnor,
Sobretos los reys coronas
Et d'or et d'argent abilhas,

Et si te fauc asaber
Que, si tu voles ren aver,
Ven-t'en en ma compagnio,
Car ya te juro, per ma vio,
Que tu ho aures certanoment.

ANTHONI.

Ya vos requero charoment
Que vos me leyse istar,
Car ya non ay de ren à far
Si non de Jesu Crist, mon meytre.
(*Recedat Superbia.*)

(V°) AVARICIO.

Et que fas eyqui, pauro creaturo?
Ben syes de synplo naturo
Que eysay te vegnas habitar,
As-tu perdu lo parlar?
Ya non say.
Parla-me, si la te play,
Et dyas-me ta rason,
Car ya te farey de ben pro
Tot anfort, si tu voles.

ANTHONI.

Segnor, vos parla coma nobles;
Mas gramarcys.
Car ya n'en volo gys;
Ma volo eyci remanir.

AVARICIO.

Si tu volias Dio servir,
Tu deourias, en qualque religion,
(F. 88) Fayre ton habitacion;
E sario chauso convenient,
Car tota maniero de gent,
Que te veyriant en religion,
Hy penriant grant devocion,
Per la qualo se convertiriant,

Et qualque ben ellos fariant,
Y eso per amour de tu ;
Et te conselho, per ta vertu,
Que tu t'en anes joliament
Istar en qualque couvent ;
Et si tu eyso non voles far
Et te voles retornar,
Ya te remontarey
Et de mos bens ya te darey ;
Car tu syes ung pauc mon parent,
Ves-tu eyci ceto taso d'argent,
(V°) Pren-lo e enporto l'en ;
Vent-lo e remonto-t'en ;
Et si non n'as pro, torna ver my,
Car ya ay d'argent sens fin,
De que te volo ben ajuar.

ANTHONI.

Segnor ya non ay à far.
Prene vostro taso et leysa-me,
Car de nengun non volo ren,
Si non de mon mestre Jesus.

LUXURIO.

Anthoni, revira-vos,
Car ya ay à parlar à vos
D'uno chauso segretament.

ANTHONI.

Eysi non a luoc convenient
(F. 89) En que pocha parlar à my.
Ana-vos-en, tira vostre chamin,
Et leysa-me eyci istar.

LUXURIO.

Et non se poyrio per ren far
Que vos me donesa audienso,
Deo que soy en vostra presencio,
Que ya vos dyo doas paraulas joliament.

ANTHONI.

Ar despacha-vos, prestament,
Car ya ay ben alre à far.

LUXURIO.

Ya vos direy, à breo parlar,
Ya soy à vos eyci venguo,
Coma uno filho perduo,
Tot anfort de grant lignage;
Car ya soy nobla et davantage,
(V°) Et d'or et d'argent habundant.
Mas, en my considerant
La noblessa dont sé partis,
Ay chercha tot le pays
Per trobar vos,
Car vos sé lo plus gracios
De corsage et de figuro,
Que non es corps de creaturo,
Et, per so, vos dono m'amor,
Requerent vos, par grant dosour,
Que vos non la refusé pas;
Car ya volo que vos sapias
Que ya soy belo e gracioso,
Et principalement amoyroso,
Blancho coma la flor de lys,
E la plus belo dal peys.
Regarda lo meo corsage,
(F. 90) Laqual es beos per avantage,
Et, si voles veyre mas mamellas,
Que sont tant graciosas et bellas,
Ya los vos mortrarey.

ANTHONI.

Bela filla, ya vos direy;
Ya vola veyre premyerament
La peno et lo torment
Que es aparelha
En aquellos que cometont aquel pecha,
E peus, de novel fach novel consell,

Jamais non sentic sa par.
Helas! qui la poyrio suportar?
Non pas yo, se Dio m'aju,
Ya vos comando, per la vertu,
De mon mestre Jesu Crist,
Que vos vous n'ané d'eyci.

IRO.

(V°) Helas! Anthoni, bel cosyn,
Et que fasé vos eyci?
Ya non cudero, per tot quant es,
Que eyci vos en fosa prees.
Et dont vos ven ceto folyo?
Dize-m'o, per grant cortesyo,
Car ya ho volo saber.

ANTHONY.

Sa, non es folhio, ma es dever,
Car qui servis à son segnor
Non es folhio, mas es honor
Eytal volo ya far.

IRO.

Ya te direy, à breo parlar,
Car tu syes lo meo cosyn;
La non es d'autro chauso parti,
Si non de grant maloencognio,
(F° 91) Que as agu d'aquelo baraterio
Que te fuse fayto, l'autr'ier,
Per aquel traytre corratyer
Que te fese tos bes deychabar.
Ma, si tu te voles ajuar,
E voles venir aveu my,
La si trobare remedy;
Car ya te juro, per ma fé,
Que, si ya devyo la persona metre,
Ya farey que tu los aures,
E veren-t'en eyci aprees;
Car ya te abilharey,
Et gentilment te garnirey,

Car ya soy mel garnis
Que chivalier dal pays.
Et si ho pos ben veyre;
Viro-te eysay, regardo-me,
(V°) Car mos arnes son ben furbys.

ANTHONI.

Segnor, tresque gramarciis.
D'eyso non me fasa mencion,
Car ya ay bona entencion
De servir mon mestre Jesus.

GOLO.

Mesagier soy à te vengus,
Portant-te aquest present.
Ar lo pren, alegroment
Mango e beo, alegro-te;
Car la te faré grant ben,
E ya te farey conpagnio.

ANTHONI.

Ya vos direy, sens vilanio,
Mynga e bene alegro nent,
Car ya non curo de present
(F. 92) De beore ny de mingar.

GOLO.

Héé paure! que deves-tu far,
Ny que deves devenir?
Deves-tu te leysar murir?
Non pas, si tu syes sage!
Car la sario ung grant damage,
Si tu murias eyci,
E Dio non te aurio marci.
Cudas-tu, per ton jeunar,
Lay sus, en paradis entrar?
Non fares pas, certanoment,
Car Dio non voy eyso querent,
Josto que lo Propheto dis :

Nolo mortem peccatoris.
Ar manjo alegroment,
Car te juro, par mon sagrament,
(V°) Que tu trobares eyci
De rosti et de bulhi,
De vin blanc et de vermel,
Que te confartaré lo pansel
Et mays tota ta persono.

ANTHONI.

Tira-vos-en, en la bonohoro,
Car ya non ay ny fam ni sen,
Ny de maniar non curo ren
De say que pleyre à Jesus, mon mestre.

ENVIDIO.

Anthoni, si tu volguesas,
Tu foras ung grand segnor,
E agras ung grant honor,
En cet peys,
Car tu syes de grans amis
E t'ajuariant volentier.

(F. 93) ANTHONI.

Tresque valent chivalier,
De cet mond non me parlar,
Car ya non n'ay ren à far
Ny de sa compagnio non ay curo.

ENVIDIO.

Helas! ben syes sinplo creaturo!
E se demostro ben à ton parlar.
Ma si tu volias ben et, coma yo ay fach,
Tu melhurarias ben ton plach,
Car ya te dic certanoment
Que yo ay ista, en mon jovent,
Per mas de curours governas,
Que m'ant leysa lo maygre et n'ant pres tot lo gras,
Entant que non m'ant leysa ren.

Et segont que ya ves,
Eytals la t'en es pres.
Ma, si tu volias tenir lo chamin,
(V°) Que yo ay tenga,
Tu serias ben soutengu;
Et, si tu ho voles fayre,
La non te costaré pas gayre,
Car tu syes encar enfant
Et sarias riche et poysans.
Ar veen eysay aveu my,
Car ya te metrey al chamin
En que amasares pro
Et fares lo compagnon,
Coma ya fauc,
Que, de pauc en pauc,
Me soy remontas;
Car hon la sumyo me soy accompagnas,
Que per achabar pro de ben,
Ela vol far tot quant que vé.
Et si tu volias tenir ceto vio,
(F. 94) Tu aurias tantost segnorio
En aquest pays.

ANTHONI.

Ya vos direy, beos amis;
Tira joliament vostra venturo,
De vostra compagnio non ay curo.
Leysa-me istar per amour de Jesus.

PARESO.

Anthoni, ya soy à tu vengus,
Mal chausas et mal vestis,
Tos dolens et tos maris,
Per avisar-te.

ANTHONI.

Segnor, vos disé tresque ben;
E sa, que vous devé far?

PARESO.

(V°) Ar ascoto mon parlar.
Tu syes joves et galhars,
Et peurees com'à musars,
Si tu non ta avisas eyci ;
Car la te penre com'à my
Que me soy trobas, en mon jovent,
Que alre d'or et pro d'argent,
Terras et grans possessions,
Et de grans dominacions
Que ero senso fin.
Et cogitant me en my
De tenir la vio que tu tenes,
Vauc desamparar tos mons bens
Et per amour de Dio los vauc donar
Et ren non me vauc leysar ;
De que me repento fort,
Car mays me valrio la mort
Que ceto miserio sufrir.
(F. 95) Et, per tant, te soy vengus requerir
Et dire te joliament
Que te avises graciosament,
De mentre, que tu as lo temps,
Que tu amasses qualque bens ;
Car qui temps a et temps spero, tepms (sic) li fahl.
Tu poys veyre lo trabalh
Que es pausas en my,
Que soy dolent et mari,
E li peol me trayont los vels ;
Car viro carto et chenio feulh.
Et vay-t'en, si tu m'en crees.

ANTHONI.

Segnor Dio, que ves tot quantes,
Secore-me, si la te play,
Car tu ves cosi me vay.
Helas ! E qui poyre eychapar,
Ny cetos las traforar ?
(V°) Non pas nengun, certanoment,
Sen lo teo sublevament
Et lo teo adjutori.

DEUS.

O Anthoni, Anthoni!
Humilita los pasaré,
Et trasque tos los ronpré;
Car yo ho ay ordena
De la mya volonta.
Et volo que la se teyno
Et, per tal, que la t'en sovegno
Va tot die eyci.
Ar, vay-t'en segurament
Et non dotar pas de ren,
Car ya te farey pro de ben.
(*Silete.*)

OBSERVATION

Depuis le jour où j'ai eu l'honneur de lire à la Sorbonne le mémoire précédent, j'ai pu examiner de près le *Mystère de Saint-André,* que je n'avais point vu encore. Cet examen confirme pleinement, à mon avis, les considérations développées ci-dessus.

Le manuscrit du *Mystère de Saint-André* (petit in-4° de 70 feuillets, en papier) est recouvert d'un fragment de charte, en parchemin, du milieu du quatorzième siècle, sur lequel on lit ces mots, écrits en grosses lettres : LIBER SECUNDUS HISTORIE SANCTI ANDREE. Ce titre permet de croire que nous n'avons aujourd'hui que la *seconde* partie du *Mystère de Saint-André,* lequel formait très-probablement une sorte de trilogie ou drame en trois journées. (Cfr., ci-dessus, la citation de M. des Ambrois de Névache.)

Une note qui existe au premier feuillet du manuscrit nous apprend que le *Mystère de Saint-André* fut représenté, de même que le *Mystère de Saint-Eustache,* par les soins et sous la direction de H. ou B. CHANCEL, chapelain (1504), puis vicaire (vers 1512) de la paroisse du Puy-Saint-André :

Hec istoria lusa est, et fuit die XXma mensis jugnij [1512?], *et conducta per me subsignatum vicarium loci sancti Andree, ad honorem et gloriam Dei, et sui sancti et appostoli Andree.*

Signé : H. *ou* B. CHANCELLI.

A la fin de ce même manuscrit, on trouve une seconde note, plus intéressante encore que la première, dont l'écriture est semblable à celle

du texte du manuscrit, et dont l'extrême importance n'échappera certainement à personne. Cette note nous révèle le nom de l'auteur du *Mystère de Saint-André :* Marcellin Richard, « chapelain émérite » ou « ancien chapelain », auquel, très-probablement, on doit attribuer aussi le *Mystère de Saint-Eustache* et peut-être d'autres encore :

Finis hujus operis secunde ystorie sancti Andree, sub anno M° V° XII, et die XX° mensis aprilis, per me Marcellinum Richardi, cappellanum meritum, qui eundem librum feci, et aptavi et in presentem formam redegi.

Signé : M. Richardi, Cappellanus.

Ainsi, d'après ces deux notes, le *Mystère de Saint-André,* que Marcellin Richard finit de composer le 20 avril 1512, fut représenté, par les soins de H. ou de B Chancel, le 20 juin, très-probablement de la même année Deux mois furent employés à préparer la représentation.

On a quelques raisons de penser que Marcellin Richard fut chapelain du Puy-Saint-André, vers la fin du quinzième siècle. Dans une charte du 29 mars 1535, le notaire Clément, du Villard-Saint-Pancrace, canton de Briançon, reconnaît avoir reçu de Jean Barnéoud, du Puy-Saint-André, « un inventaire des biens et du mobilier de l'église paroissiale du Puy-Saint-André, fait par Claude Richard, chapelain du Puy-Saint-André : *Instrumentum inventarii rerum et bonorum mobilium ecclesie parrochialis Podii sancti Andree, factum per dom. Glaudium Richardi, cappellanum Podii sancti Andree.* » (*Archiv. départementales des Hautes-Alpes,* E, 666.) Cet inventaire dont on ignore la teneur et la date précise, mais qui avait été dressé plusieurs années auparavant, devait être cependant postérieur à 1490, car le Puy-Saint-André ne fut érigé en paroisse qu'en 1456 (*ibid.*, 655), et son premier chapelain, Jean Borel, est connu par divers actes de 1456 à 1490. D'ailleurs, H. ou B. Chancel fut chapelain ou vicaire du Puy-Saint-André, au moins depuis 1504 jusqu'en 1512. De tout cela on pourrait peut-être conclure que Marcellin Richard n'est autre que le personnage appelé en 1535, par erreur sans doute, Claude Richard, et, par suite, qu'il fut chapelain du Puy-Saint-André, vers 1490-1503.

Quoi qu'il en soit de ce point encore obscur, mais que quelque document pourra peut-être mieux faire connaître un jour, il est du moins certain qu'un très-grand nombre de familles du Puy-Saint-André et de la commune voisine du Puy-Saint-Pierre, dès le treizième siècle, ont porté et portent encore le nom de *Richard.* Plusieurs d'entre elles ont fourni des chapelains ou des curés du Puy-Saint-André. Ainsi Laurent Richard fut chapelain du Puy-Saint-André, son pays natal, dès avant 1534,

et il l'était encore en 1540. (*Archives des Hautes-Alpes*, E, 656, 666.) Bien plus, un des quatre quartiers ou villages qui, avant 1456, formaient l'unique paroisse et *Mistralie des Puys*, avait le nom très-caractéristique de *Puy-Richard*, qu'il garde encore : *Mistralia podiorum de Sancto Petro, Chauvini, Brutinelli* [aujourd'hui *Puy-Saint-André*] *et Podio Richardi* (sic) (charte de 1318); — *Homines p[illegible]rum sancti Petri et Richardi* (charte de 1358); — *Podium Richardorum* (charte de 1427), etc. Il me semble donc très-probable que Marcellin Richard appartenait par sa naissance à l'ancienne communauté des Puys et même à la récente paroisse du Puy-Saint-André. Dans cette hypothèse, on comprend sans peine qu'il ait voulu glorifier tout spécialement l'apôtre saint André, le patron de son pays natal, le titulaire de la paroisse dont il avait été, avant 1512, le chapelain : *Cappellanum meritum.*

Il est incontestable que Marcellin Richard est l'auteur du *Mystère de Saint-André.* Je pense qu'il a aussi composé le *Mystère de Saint-Eustache,* tant le style de ce mystère, la tournure des vers, les noms des personnages, etc., ont de ressemblance et d'analogie avec tout ce qu'on trouve dans le *Mystère de Saint-André.* N'oublions pas, d'ailleurs, que ces deux mystères ont été trouvés dans les archives communales du Puy-Saint-André. — Peut-être ne s'écarterait-on pas trop de la vérité en attribuant également à Marcellin Richard le *Mystère de Saint-Pons* et le *Mystère de Saint-Pierre et Saint-Paul* découverts dans les archives du Puy-Saint-Pierre. Quant au *Mystère de Saint-Antoine,* provenant de Névache, il a, selon moi, une origine différente, quoique briançonnaise.

Ces conclusions, on voudra bien le remarquer, sont conformes à celles que, dans le mémoire précédent, j'avais cru pouvoir tirer de considérations d'un autre ordre d'idées. Quelques-unes de ces considérations, par exemple celles qui sont relatives aux analogies existant entre les églises peintes et le *Mystère de Saint-Antoine de Viennois,* acquièrent désormais une plus grande valeur, à cause de l'origine mieux établie des mystères provençaux des Hautes-Alpes. Grâce à ces analogies et à quelques autres arguments, peut-être parviendra-t-on un jour à démontrer que les peintures des églises briançonnaises sont l'œuvre d'une main française, et, en particulier, que G. COM., l'artiste qui a décoré, en 1516, l'église de l'Argentière, était Français, et non point Italien, ainsi qu'on l'a prétendu naguère.

P. G.

XIX

LE CHATEAU DE CRAMAYEL EN BRIE

ET SON THÉATRE DE SOCIÉTÉ AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

A douze kilomètres au nord de Melun, près de la grande route de Brie-Comte-Robert, existait autrefois le fief seigneurial de Cramayau, — qu'on appela Cramayel à partir du dix-septième siècle, — château et haute justice [1], avec titre de sirerie, que Louis XV devait ériger en marquisat au mois de janvier 1773, en faveur de François Fontaine, fermier général. C'était une dépendance de la paroisse de Moissy-l'Évêque, appartenant aux évêques de Paris, qui cédèrent leurs droits aux seigneurs de Cramayel, en 1643. Cette paroisse prit alors le nom de Moissy-Cramayel.

Vieille construction féodale, précédée de deux avant-cours, le château de Cramayel, avec sa chapelle fondée en 1203, ses plantations séculaires, ses fermes importantes, fut au temps de Louis XIV l'objet d'embellissements qui le transformèrent à son avantage. Au dehors, c'était toujours le manoir en gresserie, aux fenêtres inégales et percées irrégulièrement, flanqué de quatre tours, accosté de deux pavillons, entouré de fossés à sec sur lesquels étaient jetés deux ponts-levis. Mais la famille de Mesmes, lorsqu'elle le possédait, en avait changé la distribution intérieure; elle avait aussi agrandi considérablement le domaine, créé un potager et un parc de plus de 100 arpents, dessiné 25 arpents de parterre, ouvert des avenues et obtenu l'établissement d'un pavé royal pour y accéder facilement en toute saison. Cette route fut plantée entre Cramayel et Lieusaint aux frais du président de Mesmes, qui jouissait, par contre, de 150 cordes de bois à prendre chaque année dans la forêt de Fontainebleau [2].

[1] La motte de Cramayel était dans la mouvance du seigneur du fief et hôtel de la Salle aux payens, dit les Batailles de Maudegris, à Fontenay-le-Vicomte, près Corbeil. La justice relevait de la prévôté de Corbeil.

[2] Lettres patentes de février 1652.

D'Argenville, dans son *Voyage pittoresque des environs de Paris*, dit que l'architecte Boffrand a fait dans la distribution de ce château de grands changements qui le distinguaient plus que son architecture extérieure. L'aspect général, cependant, était assez agréable. Claude Chastillon et La Mercade en ont gravé des vues d'ensemble, les façades, les plans, etc. [1].

MM. de Mesmes venaient souvent à leur terre de Cramayel, où le roi Louis XIV s'arrêta pour souper et coucher le 23 février 1688. Les derniers membres de la famille de Mesmes, le comte d'Irval et le comte d'Avaux, oncle et neveu, étaient de notables personnages : l'un, ambassadeur; l'autre, premier président à mortier au parlement de Paris et membre de l'Académie française. Ils avaient décoré et meublé avec une certaine somptuosité leur château, qui, après eux, échut par succession [2] à la marquise d'Ambres, née Henriette-Antoinette de Mesmes, dont la sœur aînée avait épousé le duc de Lorges.

Le mari d'Henriette, Hector-Louis de Gélas de Voisins, marquis d'Ambres, vicomte de Lautrec, lieutenant général en Guyenne, bien que plus âgé qu'elle de vingt-trois ans, menait une existence peu régulière; l'union ne fut pas heureuse [3]. C'est comme épouse séparée d'habitation et de biens du marquis d'Ambres, qu'elle recueillit le domaine de Cramayel, évalué 400,000 livres avec les fermes qui en dépendaient, et le revendit plus de 500,000 à François Fontaine, écuyer, et à Françoise-Monique de La Borde, son épouse, au mois de décembre 1753 [4].

Suivant le mouvement général de l'époque, la finance prenait la place de la noblesse.

Le nouveau seigneur de Cramayel, né à Pontarlier le 19 décembre 1712, marié en février 1747 à la fille de Jean-François de La Borde, fermier général, seigneur de Ménillon et baron de La Brosse,

[1] Bibliothèque nationale. Estampes, topographie. Boffrand, dans son *Livre d'architecture*, imprimé en 1744 (in-f°, 70 planches), a représenté de trois manières différentes ce château, qu'il dit avoir « réformé dans les choses où son architecture n'était pas conforme au goût présent, notamment dans l'inégalité des fenêtres ».

[2] Partage devant Bronod, notaire à Paris, du 20 mars 1728.

[3] Saint-Simon fait des deux filles du premier président de Mesmes, comte d'Avaux, un portrait qui reflète la haine de l'écrivain contre cette famille.

[4] Contrat devant Chomel, notaire à Paris, du 18 décembre 1753.

avait lui-même succédé depuis 1750 à son père[1] comme fermier général, et disposait d'une fortune qui s'augmenta rapidement.

Il avait acheté ce château tout meublé, et le mobilier fut compté, après estimation, pour 59,352 livres. On y trouvait réuni au confortable un luxe peu commun dans les châteaux de campagne, même au temps de Louis XV. L'état dressé à cette occasion nous montre plus de vingt appartements différents garnis de meubles en palissandre, de commodes et de *coinades à la régence,* en bois de violette, en bois d'amarante, en bois satiné, avec dessus de marbre vert antique, de marbres de Rance, de Languedoc, agate d'Orient, griotte de Flandre; on y trouve bibliothèque, clavecin à pied d'écaille, tentures et tapisseries d'Aubusson, de Flandre et de Bruxelles, trumeaux peints, dorures, glaces, tableaux, etc.

Les tableaux, nous le regrettons, sont très-sommairement indiqués de chambre en chambre; le rédacteur ne manque pas de répéter qu'ils sont peints sur toile, dans leur bordure de bois sculpté et doré; mais il se garde bien de nous fournir un nom de peintre. Peut-on s'étonner de cette sorte de dédain quand on voit, dans le procès-verbal d'expertise, les glaces infiniment plus estimées que les peintures? Un grand portrait de Louis XIV, par exemple, don du Roi au président de Mesmes, est compté, avec deux dessus de portes peints sur toiles, 72 livres, tandis que la valeur d'un miroir à pilastres de 68 pouces sur 46 est portée à 600 livres. Du moins, l'expert, à défaut de l'indication des artistes, a-t-il noté la plupart des sujets. Comme l'appréciation des œuvres d'art est tout autre qu'elle n'était au dix-huitième siècle, et que les moindres détails qui s'y rattachent ne sont pas indifférents aujourd'hui, on ne nous reprochera pas sans doute de nous y arrêter un instant.

Ainsi, dans l'appartement du Roi, conservé intact depuis la visite de Louis XIV, et qui comprenait l'antichambre, la chambre à coucher, un cabinet de toilette, un autre cabinet et deux garde-robes, se trouvaient : deux dessus de portes, *Homme et*

[1] François-Philibert Fontaine, secrétaire du Roi, maison et couronne de France, marié à Marie-Agnès de Gondrecourt.

Celui-ci était fils de Hugues Fontaine, de Pontarlier, qui avait fait vérifier ses titres par d'Hozier, en 1696, et portait : *D'azur, à une fontaine jaillissante d'argent.* »

femme tenant des fruits, un *Flûteur* dans un cadre ovale, une *Fille tenant un chat*, trois autres dessus de portes représentant les *Arts*, une *Sainte Famille*, miniature sur cuivre avec bordure à pans en ébène, ornée de cuivre doré d'or moulu; une *Madeleine*, *Énée et Didon* (toile de 7 pieds de haut sur 5 pieds 1/2).

Les autres appartements n'étaient pas moins bien partagés.

Dans la grande salle à manger, sur la cheminée, était le *Portrait de Louis XIV*; deux dessus de portes, *Nature morte*. Dans le cabinet d'assemblée, quatre dessus de portes représentaient des motifs d'architecture. Dans les diverses chambres à coucher, c'étaient : le *Portrait du duc d'Orléans*, l'*Enlèvement de Bacchus*, un *Guerrier*, une *Bacchanale*, une *Dame en habits de cour*, quatre portraits (dont deux ovales), la *Belle Gabrielle*, un *Espagnol* (dessus de porte), une *Vénus*, des paysages, la *Naissance de Bacchus*, *Flore* (dessus de porte), un grand plan en relief du château et de la terre de Cramayel, cinq autres dessus de portes non décrits, et enfin, — jusque dans la salle d'audience, — le *Portrait d'une dame de la cour*.

D'Argenville parle d'un grand tableau d'Oudry, — un *Cerf aux abois*, — qui décorait la salle à manger, et de deux autres œuvres du même artiste, — des *Chiens en arrêt*, dans la salle de billard. Il n'existait rien de semblable en 1753. Ce sont là, très-probablement, des changements apportés dans la suite par M. Fontaine de Cramayel, qui ne cessa d'ajouter aux embellissements dus à ses prédécesseurs. Nous avons la preuve de son goût pour le luxe et pour les arts, lorsque nous le voyons acquitter, par exemple, de 1756 à 1760 : 1072 livres au menuisier-sculpteur Panier, 220 livres à Levasseur pour des « figures en plâtre », 2,000 livres à Lempereur, orfévre-joaillier, pour un bracelet de pierres fines, et 3,000 livres pour « une plume de héron en brillants », 13,000 livres à Lemeignan pour un diamant jaune, plus de 100,000 livres aux joailliers Éberl, Doucet, Le Loutre, Drais, Jacqmin, Solle, Tesnière, pour des montres, des girandoles, des bijoux, de la vaisselle d'argent et de vermeil armoriée; 2,000 livres à Jean Valade, pour le portrait de madame de Cramayel, « peint en pastel, en grand », avec glace et bordure[1]. Puis, ce sont des sculptures de Caffieri et de Pajou;

[1] Madame de Cramayel était représentée une guitare à la main; le mémoire de

des meubles de Tillard et de Migeon, couverts de tapisseries des Gobelins exécutées sur les dessins de J. B. Oudry; 150 livres payées à Duret pour une figure en terre cuite de Germanicus; 2,000 livres au peintre Doyen pour deux tableaux; 710 livres au sculpteur Cardon pour changement des armes au fronton du château de Cramayel et des basses-cours; 12,000 livres au sculpteur Méquignon, pour orner le parterre de piédestaux, de vases, de statues, comme la *Vénus endormie* et la *Vénus aux Tourterelles;* de groupes, comme le *Réveil de l'Aurore* et le *Temps découvrant la Vérité,* qui avaient 15 pieds de hauteur.

De 1761 à 1766, Sautray, Tranblay, Lagerlet et Augustin Bocciardi, sculpteurs des Menus-Plaisirs, restaurent les groupes, modifient leur disposition dans le parterre et fournissent des terres cuites nouvelles.

Nous n'avons pas à nous étendre ici sur l'ensemble des importants travaux de bâtiments que M. Fontaine faisait exécuter en même temps à Cramayel et à sa maison de la rue du Sentier, à Paris, sous la direction des architectes Barrau de Chefdeville, de Mac-Laurin et Ledoux.

Entre autres constructions neuves dont fut doté Cramayel, il faut placer l'orangerie et la salle de spectacle, que d'Argenville recommandait à l'attention des curieux.

Au milieu du dix-huitième siècle, dans les châteaux de campagne, la mode était aux théâtres de société; des représentations, pour lesquelles de nobles amateurs se faisaient styler par quelques acteurs en renom, devenaient l'occasion de nombreuses réunions.

M. de Cramayel, — le fermier général Fontaine, — possédait son château depuis quatorze ans quand il résolut d'y construire aussi un théâtre, non pas une de ces scènes de salon avec paravent et rideau, mais une véritable salle de spectacle avec tous ses accessoires, destinée à ajouter à l'agrément des fêtes qu'il y offrait pendant la belle saison à la noblesse d'alentour et à ses amis de Paris, financiers et gens de lettres.

Une liasse de mémoires relatifs aux travaux va nous permettre d'entrer à ce sujet dans quelques détails.

Valade porte : « Paye à la marchande de modes, pour l'ajustement de la guitare et rubans, 6 livres. »

Disons d'abord où en était alors cette mode des théâtres de société.

L'un des premiers et des plus célèbres avait été celui de la duchesse du Maine, à Sceaux, dont l'académicien Nicolas de Malézieu fut l'ordonnateur et où Voltaire, dans la suite, ne dédaigna pas de tenir un rôle dans *Rome sauvée;* la réplique, il est vrai, lui était donnée par Lekain, un peu son élève et admirateur du jeu pathétique du poëte.

Les scènes d'amateurs devinrent très-nombreuses, surtout après la paix de 1748; il y en eut partout, dit M. Victor Fournel dans ses *Curiosités théâtrales,* depuis la demeure des courtisanes jusqu'à celle des princes, et même chez le Roi. Madame de Pompadour venait d'inaugurer les spectacles des petits cabinets, à Choisy; à Paris, il y avait des théâtres aux hôtels Soyecourt, Clermont-Tonnerre, Jabach, chez les demoiselles Verrières, qui possédaient une autre salle à Auteuil, — comme mademoiselle Guimard eut théâtres à Paris et à Pantin. On jouait la comédie chez le comte de Montalembert, chez la duchesse de Villeroy, chez la duchesse de Bouillon, à Chantilly; chez le prince de Conti, à l'Ile-Adam; chez la duchesse de Mazarin, à Chilly; chez madame Dupin, à Chenonceaux; chez M. de Montmorency, à la Brosse-Saint-Ouen, dans la Brie; chez madame de la Popelinière, descendante des Dancourt, et qui avait ainsi de bonnes raisons pour être applaudie. Voltaire avait lui-même monté un théâtre à son château de Fernay.

Mais c'est assurément celui de la marquise de Montesson, au château de Sainte-Assise, qui a tenu le premier rang dans l'estime des connaisseurs [1]; la Comédie française eût pu s'en montrer jalouse, si la direction de cette scène n'avait été confiée à l'une de ses sociétaires, madame Drouin. On y jouait des pièces composées par la marquise, et les interprètes ordinaires, outre l'auteur elle-même, n'étaient autres que le duc d'Orléans, le comte d'Oneson, M. de Ségur, la comtesse de Lamark, la marquise de Crest, etc.

De telles représentations devaient faire merveille, moins peut-être par l'agrément des pièces et la perfection du jeu [2] que par le

[1] Elle avait aussi un théâtre à Paris, dans son hôtel de la Chaussée-d'Antin.

[2] Selon M. de Lévis, madame de Montesson montrait dans ses compositions « plus de sens que de verve, plus d'adresse que de talent; rien de choquant ou

rang des acteurs. D'ailleurs, la soirée se terminait toujours par un souper, où l'admission était une faveur très-recherchée.

Cramayel n'est qu'à deux lieues de Sainte-Assise. Il ne faudrait pas attribuer cependant à l'émulation résultant du voisinage, au désir de rivaliser avec la marquise, — mariée secrètement au duc d'Orléans, — l'éclat que M. de Cramayel voulut donner à ses réceptions et l'idée qu'il conçut de jouer aussi la comédie chez lui. Au contraire, la création du théâtre de Cramayel, en 1768, précéda celle du théâtre de Sainte-Assise : madame de Montesson n'avait pas même acheté à cette époque son château, dont elle ne devint propriétaire qu'au mois de décembre 1773. Et, coïncidence assez curieuse, c'est précisément lorsque s'ouvrit la salle de spectacle de madame de Montesson que celle de son voisin paraît avoir fermé ses portes.

Chez le fermier général, d'ailleurs, il n'y avait ni prince ni duchesse pour tenir les rôles nobles, et l'interprétation n'en souffrait peut-être pas. Les acteurs étaient mandés de Paris ; la Comédie française et la Comédie italienne fournissaient plusieurs sujets, auxquels s'adjoignaient des amateurs.

Certains théâtres bourgeois jouaient des pièces composées tout exprès, dans un goût plus que léger ; à Brunoy, par exemple, chez Monsieur, on donna des représentations qui excitèrent quelque scandale.

Rien de semblable à Cramayel ; on y jouait les *Plaideurs*, l'*Écossaise* de Voltaire, le *Rossignol, Rose et Colas*, la *Partie de chasse de Henri IV*, que Collé n'avait pu encore faire admettre à la Comédie française. Le *Rossignol* était également une production de Collé, que Benjamin de La Borde, frère de madame Fontaine de Cramayel, avait mise en musique [1]. Peut-être M. de La Borde, pre-

de ridicule, mais rien non plus de saillant, pas un trait heureux, pas un mot piquant ; le dénoûment arrivait au bout de ses cinq actes, comme les morts de vieillesse, parce qu'il faut bien que tout finisse... Cette absence totale d'esprit dans les ouvrages d'une personne qui n'en manquait pas avait de quoi surprendre. »

Comme actrice, madame de Genlis, sa nièce, ne la juge pas moins sévèrement : « Elle jouait à mon gré fort mal la comédie, parce qu'en cela comme en toutes choses, elle manquait de naturel ; mais elle avait beaucoup d'habitude et l'espèce de talent d'une comédienne de province parvenue par son âge aux premiers emplois et n'ayant que la routine. »

[1] Jean-Benjamin de La Borde, né à Paris en 1734, mort sur l'échafaud en 1794, avait été d'abord receveur général des finances en Poitou, avant de devenir

mier valet de chambre du Roi et intéressé dans les fermes générales, plus connu comme musicien et polygraphe que comme financier, fit-il exécuter chez sa sœur plusieurs autres de ses œuvres, comme le *Revenant*, la *Mandragore*, *Colette et Mathurin*, *Jeannot et Colin*, *Fanny*, *Candide*, que l'Almanach des spectacles mentionne « représentées sur un théâtre de société », sans préciser davantage.

Les comédiens de profession se plaignaient du tort que leur causait cet engouement pour la comédie bourgeoise; les théâtres privilégiés de la capitale étaient délaissés : Colardeau, Collé, Carmontelle, Laujon, La Harpe, n'écrivaient plus que pour les grands seigneurs de la belle société en villégiature. La rivalité devenait inquiétante. Si Fleury, d'Azincourt et quelques autres acteurs, choyés dans les châteaux, s'en déclaraient satisfaits, leurs confrères ne se réjouissaient pas d'une mode qui les réduisait à la misère. En 1768, précisément à l'époque où s'ouvrait le théâtre de Cramayel, défense fut faite aux comédiens français et italiens de jouer sans permission ailleurs que sur leurs théâtres. Le coup était fatal pour les scènes de société. Les amateurs, réduits à leurs propres forces, perdirent courage, et peu à peu la plupart des châteaux fermèrent leurs salles de spectacle.

Ainsi s'explique sans doute l'existence éphémère de celle de Cramayel, utilisée seulement pendant quelques années et pour une douzaine de représentations.

Elle avait été construite dans les premiers mois de 1768, sous la direction de M. de Mac-Laurin, descendant d'un célèbre mathématicien et ingénieur écossais, et l'un des architectes employés par M. Fontaine aux travaux de ses hôtels de Paris [1].

Dès l'année précédente, Mac-Laurin avait dressé un devis évaluant la dépense à 20,050 livres 7 sols 3 deniers. C'est sur cette

inspecteur général de la capitainerie de la varenne du Louvre, premier valet de chambre et favori de Louis XV. On l'a quelquefois confondu avec Jean-Joseph de La Borde, l'opulent banquier de la cour, fermier général comme lui, et qui périt de la même façon, en 1794. Ils appartenaient du reste à la même famille, d'origine espagnole, bien qu'issus de branches différentes.

[1] L'architecte Mac-Laurin a construit plusieurs châteaux aux environs de Paris. Quand Servandoni eut reconstruit la façade de l'église Saint-Sulpice, c'est Mac-Laurin qui fut choisi pour construire les deux tours; mais, en 1777, l'une d'elles fut démolie et reconstruite par Chalgrin.

base qu'on s'était mis à l'œuvre, et six mois après, tout était construit, mais la dépense s'élevait à 37,340 livres. Cette somme fut encore dépassée, par suite de modifications après coup et de fournitures complémentaires de décors.

Les frais de premier établissement se décomposent ainsi :

Au charpentier Dumas, de Paris.	3,177 livres.
Au maçon Germain Simon, de Brie.	8,916
A Rezé, menuisier à Paris, et Lefèvre, menuisier ordinaire des bâtiments du Roi.	7,773
A Guilliet et Deleuze, peintres en décors, à Paris, rue Poissonnière.	8,935
Au marbrier Charvet le jeune, de Paris.	84
Au serrurier Royer, d'Évry-les-Châteaux. . . .	2,729
Au vitrier.	484
Au paveur	800
A Thorelle, menuisier de Cramayel	1,818
Au couvreur Martin, de Brunoy.	1,824
A Petit-Jean, pour la fouille des terres.	800

Notons en passant une autre somme de 4,296 livres payée à l'architecte pour ses dessins, ses honoraires et ses voyages.

Il serait difficile de donner une description absolument exacte de cette salle de spectacle, en l'absence de devis et de plans; cependant, les renseignements puisés çà et là dans les mémoires des ouvriers y suppléent en partie.

Le bâtiment neuf de la comédie, comme on le désigne, mesurait 75 pieds de long sur 22 d'élévation, avec six fenêtres dans la façade, construite en moellon et mortier de chaux et sable; il se terminait par un fond circulaire dans la partie opposée à la scène; c'est ce que le charpentier et le serrurier appellent la croupe.

Deux portes principales y donnaient accès d'une part, et une autre porte s'ouvrait « du côté du pavillon ».

Le parterre était carrelé en petits carreaux neufs, sur 28 pieds de long et 18 de large; deux rangs de loges régnaient alentour. Le maçon Germain Simon nous donne ces détails. Le couvreur Martin les confirme en ce qui touche la dimension de la salle, « couverte en tuiles neuves ». Le comble supportait quatre lucarnes-cupucines, et le bâtiment était flanqué de deux éperons. Sur l'un des côtés se trouvait une galerie de 63 pieds 1/2 de long et 6 pieds

de haut; c'était « le corridor de M. de Cramayel », dans lequel trois fenêtres ouvraient sur le parterre du théâtre.

Le plafond de la salle, composé de neuf chassis, avait produit 72 toises courantes de bâtis.

La scène, plus vaste que le parterre, mesurait 34 pieds de long sur 29 de large, d'après le menuisier qui a fourni le parquet. On avait ménagé derrière une chambre ayant quatre grandes portes. Le charpentier, à son tour, énumère ainsi les ouvertures : deux portes du côté du parc, six grandes croisées sur le théâtre, trois autres du côté des fossés, trois ouvertures donnant dans la galerie, deux portes et cinq croisées dans le surplus du bâtiment.

A l'étage souterrain étaient scellés les poulies et les poteaux « pour rouler le treuil », où reposaient les châssis mouvants; au-dessus de la scène, on avait placé dix chemins de plafond en chêne, garnis de poulies et fausses poulies. Puis ce sont les loges d'acteurs et chambre au-dessus, servant de magasin de costumes; deux foyers, loge de souffleur de 14 pieds et 1/2 de pourtour, orchestre avec pupitre de 14 pieds de long, rampe d'éclairage mobile de 16 pieds, amphithéâtre, loges grillées, petites loges d'avant-scène avec devant en sapin de 18 pieds de haut sur 3 pieds 3 pouces de large, ornés de mosaïques évidées en losange, le tout décoré par le peintre Deleuze.

L'orchestre avait son entrée particulière à côté de la porte du souffleur.

Un escalier de 14 marches conduisait aux premières loges, et un autre de 12 marches aux secondes loges; l'amphithéâtre communiquait avec un salon, et l'une des loges avec l'appartement de M. de Cramayel.

La décoration intérieure de la salle ne devait manquer ni de bon goût, ni même d'élégance. Le plafond, couvert d'arabesques, avec un sujet au centre, semblait soutenu par six colonnes cannelées en bois, à chapiteaux d'ordre ionique; enfin, les peintres avaient simulé des draperies brodées, rehaussées d'or, au devant des loges et de l'avant-scène.

Les jours de représentation, l'éclairage consistait en biscuits de suif à quatre bobèches, garnis de plaques en fer poli pour refléter la lumière. La rampe recevait cinq augets en fer blanc de 3 pieds de long, qu'on garnissait également de biscuits. On se servait

encore d'un réverbère de 16 pieds de long en cinq parties, en fer d'Angleterre [1], et de vingt portants sur lesquels s'appliquaient des plaques de fer poli et une ferrure « pour faire la nuit ».

Enfin, ajoutons que des mesures de précaution étaient prévues pour le cas d'incendie; non-seulement aux entrées, mais sur divers points de la salle, il n'y avait que des portes brisées; une conduite d'eau avait été installée, et nous voyons figurer dans un mémoire la fourniture de « vingt-six crochets de 3 pouces, pour accrocher « des sceaux dans la comédie ».

Il n'est pas sans intérêt de jeter un coup d'œil particulier sur ce que devaient être les peintures de Guilliet et Deleuze, tant pour les décors de la scène que pour l'ornementation de la salle, et aussi sur le prix qu'elles ont coûté. Nous n'avons qu'à reproduire le premier mémoire de ces décorateurs [2].

« Une forêt, composée de 10 châssis, 5 plafonds en ciel et un rideau de fond, prix fait à 500 livres; plus trois groupes d'arbres isolés et un lit de gazon, 120 livres. — Ce dernier chiffre est réduit à 108 livres par l'architecte.

« Une décoration de place publique, composée de 10 châssis et un rideau de fond, 500 livres.

« Deux châssis obliques pour les scènes à balcon, portes et croisées ouvrantes, 60 livres.

« Une décoration de chambre ou salon, composée de 8 châssis; une ferme à 5 portes ouvrantes et 5 plafonds, avec un petit rideau de fond; ensemble 600 livres.

« A l'avant-scène, le châssis double en draperie, panneaux en mosaïque, le tout étoffe et or, 240 livres.

« Le rideau d'avant-scène en draperie retroussée, avec un chiffre au milieu et enfants de coloris, fond de jardin, 400 livres.

« Les devantures des loges en draperies, brodées et rehaussées d'or, avec les balustres qui les portent, 300 livres

« La décoration de la salle, plafond en arabesques, avant-scène, colonnes cannelées et sujets de coloris; au milieu du plafond, trophées, etc.; le tout orné du double du premier projet montré en

[1] Il avait été payé 96 livres à Bourgeois de Châtaublanc, directeur de la manufacture royale des lampes et lanternes à réverbères, le 12 avril 1768.

[2] Élèves de Boucher, Guilliet et Deleuze travaillaient alors pour le Théâtre-Italien, à Paris.

décembre 1767, 2,500 livres. — Cet article est réglé à 2,100 livres.

« Pour le plafond de la salle, châssis du pourtour, devanture des loges, colonnes, avant-scène, décors de 10 châssis, 3 rideaux et une ferme avec 9 plafonds, ensemble 600 aulnes de toile à 33 livres, 960 livres.

« Frais de tenture; couture des toiles, collage du papier, 525 livres. »

Dans un autre mémoire, « supplément fait en août 1768 », on voit figurer les articles suivants :

« Une chambre de paysan, 8 châssis, 4 plafonds, un rideau de fond et un moulin sur une demi-ferme, pour 500 livres. — Réglé à 450 livres.

« 3 châssis obliques à porte et croisée, avec escalier en relief, pour *Rose et Colas,* 120 livres. — Réglé à 100 livres.

« Un rideau placé dans le foyer, représentant la galerie des réformés à Fontainebleau, pour la *Partie de chasse de Henri IV,* orné de figures, bas-reliefs et ornements très-riches; estimé 400 livres. — Réglé à 340 livres.

« Un châssis à balcon en relief et croisée ouvrante, pour le *Rossignol,* 30 livres.

« Dans le parquet (parterre), peint le pourtour de la cloison, ainsi que celle de l'orchestre, 48 pieds de tour, en marbre Cerfontaine, avec distribution de panneaux feints, 60 livres.

« Peint trois éventails des arcades des loges grillées, en arabesques et figures sur fond de gaze peint en ciel, ornements en coloris, 144 livres. — Réglé à 120 livres.

« Du 23 septembre, voyage en poste à Cramayel pour le rétablissement des décorations qui étaient gâtées, 60 livres.

« Du 8 octobre, un grand rideau de salon (peint) en marbre et rehaussé d'or, accordé à la décoration de la chambre dorée, orné de glaces, commodes, vases, cristaux, fleurs, baromètre, thermomètre, pendule; ledit rideau servant pour l'*Ecossaise,* estimé 160 livres. — Réduit à 144 livres.

« Pour la décoration de la chambre rustique, l'escalier et la ferme du moulin de *Henri IV,* la ferme des *Plaideurs,* le rideau de la galerie des réformés, celui de l'*Écossaise,* le balcon du *Rossignol,* 196 aulnes de toile, 313 livres 12 sols.

« Plus les frais de tenture, couture, etc., 200 livres. »

Si l'on voulait établir le prix complet des décors, il faudrait ajouter aux sommes payées au peintre le coût des châssis en bois fournis par Lefèvre, menuisier des bâtiments du Roi; mais ces augmentations seraient de peu d'importance. Ainsi, il a préparé pour la chambre rustique 8 châssis au prix de 76 livres; une ferme pour les *Plaideurs*, 6 châssis avec porte, deux fenêtres et soupirail, 55 livres 10 sols, etc. La fourniture capitale de Lefèvre est celle des 20 faux châssis supportant les décors en scène, avec roulettes, crochets, 23 poulies et moufles; cet article s'élève à 807 livres.

C'est un autre menuisier parisien, Rezé, qui remplissait l'emploi de machiniste à Cramayel. On le mandait pour chaque représentation; il venait « équiper le théâtre », selon son expression, et était ordinairement accompagné de deux ou trois compagnons, les nommés Lucas, Versaille et Périac. C'est lui qui faisait transporter les décors préparés à Paris, les mettait en place, fournissait les biscuits d'éclairage et servait les acteurs. Ses journées lui étaient comptées 6 livres, non compris, bien entendu, les frais de voyage.

L'un des mémoires de Rezé, réglé par l'architecte Mac-Laurin, nous apprend qu'on a joué pour la première fois à Cramayel le 15 août 1768, et qu'il y eut jusqu'à la fin de la saison quatre autres représentations; nous ne connaissons les dates que pour trois seulement : 8 septembre, 4 et 16 octobre.

Dès le 4 avril précédent, Rezé était parti de la capitale avec un grand chariot à trois chevaux, emprunté aux Menus-Plaisirs du Roi, pour transporter les premiers décors; le même chariot revint à Cramayel les 13, 21 et 30 juillet. Enfin, le 13 août, l'avant-veille de l'inauguration du théâtre, était arrivée « la chambre rustique ».

Le 8 septembre, Rezé est encore sur la brèche avec ses ouvriers, Versaille et Périac; ce voyage leur est payé 40 livres. Le 3 octobre, c'est Lucas qui vient « pour équiper le *Rossignol* », et il rentre à Paris le 5 au soir. Le 15, Versaille part à son tour « pour équiper un rideau de chambre », et reste avec Rezé afin de servir le théâtre le lendemain; on lui paye 18 livres.

Trois articles du mémoire que nous analysons sont ainsi conçus :

« Fourni 90 biscuits de suif, en cinq fois, à 15 sols pièce...

« Deux livres de mèches en cire blanche pour refaire les biscuits à Cramayel, 4 livres 10 sols; — plus, donné aux hommes des Menus-Plaisirs, qui ont prêté le chariot, pour boire, 6 livres. »

Nous ne saurions dire si les représentations furent brillantes, ni quels artistes y ont figuré à côté de Préville et d'un M. de Péronne, qui sont seuls cités dans les documents mis à notre disposition. On sait seulement que Benjamin de La Borde et madame Binet de Marchais, frère et sœur de madame Fontaine de Cramayel, étaient très-capables de prêter leur utile concours. Benjamin de La Borde, habitué des coulisses, et l'un des adorateurs de mademoiselle Guimard, fut l'ordonnateur des spectacles que la célèbre danseuse donna chez elle quelques années plus tard; quant à la jolie et spirituelle madame de Marchais, qui devint comtesse d'Angiviller, — la Récamier de son temps, — elle avait joué la comédie à Berny, chez le comte de Clermont, et se faisait applaudir aux spectacles des Petits-Appartements [1].

Le fermier général Fontaine, d'ailleurs, recevait nombreuse société, et ne devait pas manquer d'artistes amateurs. A chaque automne, son château de Cramayel était le rendez-vous de parents, d'amis, de financiers et d'hommes de lettres; nous citerons au hasard, parmi les habitués, son frère Louis Fontaine, le comte d'Angiviller, le président Portail, Dupin de Francueil, Geoffroy de Montgé, Grimod de La Reynière père, Bouret, Guesdon, Crébillon fils, Marmontel, le jeune Bernardin de Saint-Pierre, le cardinal de Bernis, etc.

Si madame de Pompadour eût vécu encore en 1768, elle se fût trouvée sans doute parmi les invités à l'inauguration du théâtre des seigneurs de Cramayel, car la favorite les connaissait beaucoup; elle avait assisté à leur mariage, après avoir signé au contrat, le

[1] Élisabeth-Josèphe de Laborde, née en 1731, sœur puînée de madame Fontaine, épousa en 1747 Gérard Binet, baron de Marchais, officier de Saint-Louis, premier valet de chambre du Roi et gouverneur du Louvre.

Elle avait été pendant quinze ans la très-imperieuse maîtresse du comte d'Angiviller (Charles-Claude de Flahaut de La Billarderie), directeur des bâtiments du Roi et membre de l'Académie des sciences, lorsqu'elle devint sa très-soumise épouse après la mort de M. de Marchais.

Madame Campan la représente petite, jolie, instruite, ayant les bonnes grâces de Louis XV, en raison de l'amitié que lui portait madame de Pompadour. Femme d'esprit et de goût, la comtesse d'Angiviller disputa avantageusement à madame Geoffrin, à madame Doublet et à la marquise de Lambert la dictature officieuse de la république des lettres. Elle est morte à Versailles le 14 mars 1808, dans un hôtel transformé aujourd'hui en petit séminaire.

7 février 1747 [1], comme amie de mademoiselle de La Borde, ainsi que son père, François Poisson de Lucy, son frère Abel-François Poisson de Vendières, — futur marquis de Marigny, — et son oncle par alliance, Ch.-F.-Paul Le Normant, directeur général des bâtiments du Roi. Elle était même un peu parente du beau-frère de madame de Cramayel, — Gérard Binet, baron de Marchais, — à qui elle avait certaine obligation pour l'avoir introduite auprès de Louis XV.

A l'automne de 1769, les habitués reprirent le chemin du théâtre de Cramayel. Des fournitures de « biscuits en faïence à 6 mèches » figurent cette fois dans les comptes, avec 260 bobèches de cuivre soudées, pour tenir les mèches, et 200 terrines de suif, en deux fois, pour éclairer les cours.

Le tapissier Obry, de Paris, « accommode le théâtre pour la fête de Monsieur », et fournit 50 livres de bourre pour les bancs des loges.

Le 15 octobre, il y eut soirée. Rezé avait envoyé deux nouveaux châssis de décor. Le peintre Deleuze exécute « un salon », de façon à laisser en place la ferme à porte ouvrante toute servie derrière le rideau; dépense, 165 livres 12 sols.

L'année suivante, du 23 au 27 mai 1770, les machinistes démontent toutes les décorations pour livrer la place aux maçons, qui opèrent quelques changements. Les 19, 20, 22, 23, 24 et 25 juin, les ouvriers de Rezé sont occupés à tout remettre en place; celui-ci fournit des banquettes à dossier pour le parterre; dépense, 581 livres.

Le parterre du théâtre de Cramayel était donc mieux traité que celui de l'Odéon, par exemple, où il n'y eut de banquettes qu'à partir de l'année 1782.

Le 15 août 1770, Rezé part encore de Paris pour « servir le théâtre » et reste deux jours au château de M. Fontaine; on joua sans doute le 16.

Après cette date, il n'y a plus trace de représentations jusqu'au mois de novembre 1772.

C'est, croyons-nous, à l'année 1772 que se rapporte le billet suivant de la main de madame Fontaine :

[1] Contrat devant Chomel, notaire à Paris.

« Madame de Cramayel se recommande aux bonnes grâces de M. Préville, dont l'obligeance égale le talent, et compte toujours sur luy avant dimanche.

« Ce 10 novembre. »

Préville, de la Comédie française, venait précisément de marier une de ses filles à François Guesdon, intéressé dans les affaires du Roi et l'un des invités ordinaires de Cramayel.

Il y eut représentation le 15 novembre, et la note de dépenses payée à Rezé le 18 juillet 1773, ne s'éleva qu'à 18 livres.

Ce fut très-probablement la dernière fête théâtrale donnée dans ce château, que Louis XV venait d'ériger en marquisat.

En 1774, le Roi mourut, et cinq ans après, le 24 avril 1779, le marquis de Cramayel succombait à son tour, âgé de soixante-sept ans [1].

Du théâtre, aussi bien que du château dont il dépendait, il ne reste plus rien depuis 1824. Un souvenir pourtant est là, debout, isolé, à petite distance des deux fermes de Cramayel, exploitées encore aujourd'hui par une famille d'agriculteurs distingués, qui était déjà fixée en cet endroit lorsque se donnaient les fêtes dont nous venons de parler. Ce souvenir est un obélisque en pierre, de 25 mètres de hauteur, surmonté d'une boule dorée, érigé en 1767 par M. Fontaine, vingt ans après son mariage; c'était un monument en l'honneur de l'union conjugale des châtelains, comme le rapporte d'Argenville, et ainsi d'ailleurs que l'atteste l'inscription gravée sur le socle.

Parmi les papiers provenant de la famille Fontaine qu'il m'a été permis de compulser, se trouvaient aussi les mémoires relatifs à l'érection de cette pyramide, toujours sous la direction de Mac-Laurin.

A partir du mois de septembre 1766, Dumas, charpentier à Paris, posa les échafaudages; Richard, entrepreneur au faubourg Saint-Honoré, construisit l'obélisque en pierre de Creteil; Lucotte, serrurier-mécanicien du Roi, fournit, en avril 1767, le globe en

[1] Il avait cédé sa place de fermier général à François Leroy de Senneville, le 1er octobre 1771, et continuait à décorer ses habitations. En 1777, il paye encore des sculptures à Augé, Pineau fils, Hauré, Chevallier, etc. Ferneix (ou Fernex), sculpteur du duc d'Orléans, était chargé de l'entretien des statues à Paris et à Cramayel.

cuivre doré; enfin, Charvet jeune, marbrier, grava l'inscription.

M. Fontaine ne dépensa pas moins de 14,285 livres 9 sols 3 deniers pour cet obélisque, qui seul devait survivre à la destruction du parc, du théâtre et du château de Cramayel.

Th. Lhuillier,

Vice-président de la Société d'archéologie de Seine-et-Marne (section de Melun), correspondant du Ministère de l'Instruction publique pour les travaux historiques.

ANNEXES

I

COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS.

Président.

M. Jules FERRY, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,

Vice-président.

M. Paul MANTZ, O✻, directeur général des Beaux-Arts.

Secrétaire.

M. Gustave OLLENDORFF, chef du bureau des Musées et des Expositions.

Secrétaire rapporteur.

M. Henry JOUIN, attaché à l'Administration des Beaux-Arts, archiviste de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France.

I

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART

M. ARAGO (Etienne), conservateur du Musée du Luxembourg, boulevard Saint-Michel, 64.

BAIGNIÈRES (Arthur), critique d'art, rue du Général Foy, 4.

BARBET DE JOUY, O✻, administrateur honoraire des Musées nationaux, quai Voltaire, 1.

BURTY (Philippe), ✻, critique d'art, boulevard des Batignolles, 11 *bis*.

CAIX DE SAINT-AYMOUR (de), membre du Conseil général de l'Oise et de la Commission des monuments historiques, rue de Milan, 11 *bis*.

MM. CASIMIR-PÉRIER (Paul), député, rue du Général Foy, 16.
CHAMPFLEURY, ✻, conservateur des collections à la Manufacture de Sèvres.
CLÉMENT (Charles), ✻, critique d'art, rue de Berlin, 29.
GONSE, rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*, rue Favart, 8.
GUIFFREY, archiviste aux Archives nationales, rue d'Hauteville, 1.
HAVARD (Henry), ✻, critique d'art, rue Fénelon, 13.
HOUSSAYE (Henry), ✻, critique d'art, rue Léonard de Vinci, 5.
LAFENESTRE, (Georges), ✻, Inspecteur des Beaux-Arts, commissaire général des expositions d'œuvres d'art, rue Jacob, 23.
LANGLOIS DE NEUVILLE, O✻, directeur de la comptabilité générale au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, rue d'Amsterdam, 21.
LAUTH, ✻, administrateur de la manufacture de Sèvres.
LIESVILLE (de), publiciste, rue Gauthey, 28.
MICHAUX ✻, ancien chef de la division des Beaux-Arts à la préfecture de la Seine, rue Reynouard, 69 (Passy).
MONTAIGLON (de), ✻, professeur à l'École des Chartes, place des Vosges, 9.
MUNTZ, conservateur de la bibliothèque et des collections de l'École nationale des Beaux-Arts, rue Pernelle, 8.
SCHOELCHER, sénateur, rue Hippolyte Lebas, 1.
VÉRON, rédacteur en chef de l'*Art*, avenue de l'Opéra, 33.

II

SECTION DE L'ENSEIGNEMENT

Membres.

MM. ABOUT (Edmond), O✻, critique d'art, rue de Douai, 6.
BALLU (Roger), inspecteur des Beaux-Arts, rue de Boulogne, 10 *bis*.
BARDOUX, ancien député, rue de Naples, 72.
BELLAY, ✻, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Blanche, 72.
BERGER (Georges), C✻, critique d'art, rue Legendre, 8
BOESWILWALD, C✻, inspecteur général des monuments historiques, rue Hautefeuille, 19.
CASTAGNARY, conseiller d'État, critique d'art, rue Duperré, 2.
CHARTON, sénateur, rue Saint-Martin, 31 (Versailles).

MM. CHIPIEZ, ✻, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Bréa, 20.

DELABORDE (vicomte Henri), O✻, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, à l'Institut, quai Conti, 25.

DUBOIS (Paul), O✻, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts, rue Bonaparte, 14.

GRUYER, membre de l'Institut, conservateur au Musée du Louvre, rue de l'Arcade, 22.

GUILLAUME, G✻, membre de l'Académie des Beaux-Arts, boulevard Saint-Germain, 238.

KAEMPFEN, inspecteur des Beaux-Arts, rue Godot de Mauroy, 10.

LOUVRIER DE LAJOLAIS, ✻, directeur de l'École nationale des arts décoratifs, rue de l'École de Médecine, 5.

LIOUVILLE, député, quai Malaquais, 3.

LECONTE, député, rue Bonaparte, 27.

MILLAUD (Edouard), sénateur, avenue Kléber, 68.

NARJOUX, ✻, architecte de la ville de Paris, rue Vaneau, 29.

NUITTER, ✻, conservateur des archives de l'Opéra, rue du Faubourg Saint-Honoré, 83.

OSMOY (comte d'), député, rue Saint-Lazare, 56.

PERRIN (Émile), C✻, membre de l'Académie des Beaux-Arts, administrateur général du Théâtre-Français, rue de Richelieu, 6.

PILLET, ✻, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Saint-Sulpice, 18.

RUPRICH-ROBERT, O✻, inspecteur général des Monuments historiques, rue d'Assas, 10.

THOMAS (Ambroise), GO✻, membre de l'Académie des Beaux-Arts, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation, rue du Faubourg-Poissonnière, 15.

VAUCORBEIL, O✻, directeur de l'Opéra, rue Caumartin, 18.

II

MEMBRES NON RÉSIDANT ET CORRESPONDANTS

DU COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS

Allier.	M. Bariau, conservateur du Musée, à Moulins, *membre non résidant.*
Alpes-Maritimes. . .	M. Chabal-Dussurgey, ✻, inspecteur de l'Enseignement du dessin, à Nice, *membre non résidant.*
Aube	M. Gréau, président de la Société des Amis des arts, à Troyes, *membre non résidant.*
Bouches-du-Rhone. .	MM. Bouillon-Landais, conservateur du Musée, Marseille, *correspondant.*
	Berluc-Pérussis (de), président honoraire de la Société académique des Basses-Alpes, à Aix, *membre non résidant.*
	Roux (Jules), président de la Société des Amis des arts, à Marseille, *membre non résidant.*
Calvados.	MM. Travers (Emile), archiviste-paléographe, à Caen, *correspondant.*
	Colin (Paul), inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Caen, à Paris, *membre non résidant.*
Corse.	M. Peraldi, conservateur du Musée, à Ajaccio, *correspondant.*
Dordogne	M. l'abbé Cheyssac, curé de Laroche-Chalais, *correspondant.*
Doubs.	M. Castan (Auguste), ✻, secrétaire de la Société d'émulation du Doubs, *membre non résidant.*
Eure-et-Loir.	M. Roussel, propriétaire à Anet, *correspondant.*
Gard	M. Lenthéric, ingénieur des Ponts et Chaussées, Nîmes, *membre non résidant.*

GIRONDE.	MM. Vallet, conservateur du Musée de peinture, à Bordeaux, *correspondant.*
	Braquehaye, directeur de l'école municipale de dessin, à Bordeaux, *correspondant.*
	Marionneau, *correspondant.*
HÉRAULT.	M. Michel (Ernest), ✻, conservateur du Musée, à Montpellier, *correspondant.*
INDRE-ET-LOIRE. . . .	M. Laurent, conservateur du Musée, à Tours, *correspondant.*
LOIRET.	MM. Noel, professeur d'architecture à l'École de dessin, à Orléans, *correspondant.*
	Marcille (Eudoxe), ✻, conservateur du Musée d'Orléans, *membre non résidant.*
	Edmond Michel, ✻, *membre non résidant.*
MAINE-ET-LOIRE. . . .	MM. Dauban, ✻, conservateur du Musée d'Angers, *correspondant.*
	Port (Célestin), archiviste-paléographe du département, à Angers, *membre non résidant.*
HAUTE-MARNE.. . . .	M. Brocard (Henry), conservateur du Musée, à Langres, *correspondant.*
MAYENNE.	M. Abraham (Tancrède), conservateur du Musée, à Château-Gontier, *correspondant.*
MEURTHE-ET-MOSELLE.	M. Cournault, conservateur du Musée lorrain, à Nancy, *correspondant.*
NORD	MM. Houdoy (Jules), ex-administrateur des Musées de Lille, *membre non résidant.*
	Durieux, secrétaire général de la Société d'émulation, à Cambrai, *correspondant.*
	Dutert, inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Douai, à Paris, *membre non résidant.*
RHONE.	MM. Rondot (Natalis), ✻O, à Lyon, *membre non résidant.*
	Mollière, président de la Société des Amis des arts de Lyon, *membre non résidant.*
	Charvet (Léon), inspecteur de l'Enseignement du dessin, à Lyon, *membre non résidant.*
	Giraud, conservateur du Musée d'archéologie, à Lyon, *correspondant.*
	Georges (G.), architecte, à Lyon, *correspondant.*

Seine-et-Oise.	M. Délerot, bibliothécaire de la ville de Versailles, *membre non résidant.*
Seine-Inférieure. . .	MM. G. Le Breton, directeur du Musée céramique, à Rouen, *correspondant.*
	Pelletier, président de la Société industrielle, à Elbeuf, *membre non résidant.*
	Hue, conservateur du Musée de Fécamp, *correspondant.*
Tarn	M. Jolibois (Emile), conservateur du Musée, à Albi, *correspondant.*

III

RÉCOMPENSES

ACCORDÉES AUX DÉLÉGUÉS DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS, SUR LA PROPOSITION DU COMITÉ, DE 1877 A 1881

Chevaliers de la Légion d'honneur.

MM.

MARCILLE (Eudoxe), conservateur du Musée d'Orléans. — Décret du 19 avril 1879.

MICHEL (Edmond), correspondant de la Société des antiquaires de France, membre de la Société archéologique de l'Orléanais, membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 3 avril 1881.

Officiers de l'Instruction publique.

MM.

ALEGRE (Léon), conservateur, fondateur du Musée-Bibliothèque de la ville de Bagnols (Gard), officier d'académie en décembre 1869. — Arrêté du 19 avril 1881.

DURIEUX, secrétaire de la Société d'Émulation de Cambrai. — Arrêté du 2 avril 1880.

MARIONNEAU, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Bordeaux. — Officier d'Académie du 7 avril 1877. — O. I. Arrêté du 15 avril 1882.

PORT (Célestin), archiviste de Maine-et-Loire. — Arrêté du 20 avril 1878.

Officiers d'Académie.

MM.

ABRAHAM (Tancrède), conservateur du Musée de Château-Gontier, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne. — Arrêté du 18 avril 1879.

BILLOT (Achille), artiste peintre, membre de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art du Jura et de la Société d'Émulation du même département. — Arrêté du 20 avril 1881.

Buret, secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts de Caen. — Arrêté du 20 avril 1881.

Braquehaye, vice-président de la Société archéologique de Bordeaux (Gironde). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Brès, membre de la Société des Amis des arts de Marseille (Bouches-du-Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

Brocard (Henry), conservateur du Musée de Langres, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts. — Arrêté du 2 avril 1880.

Cambon (Armand), président de la Société des sciences, agriculture et belles-lettres de Tarn-et-Garonne, membre de la Société archéologique du même département, conservateur du Musée de Montauban. — Arrêté du 19 avril 1881.

Chardon, archiviste du département de la Sarthe. — Arrêté du 7 avril 1877.

Cheyssac (l'abbé), membre de la Société historique et archéologique du Périgord. — Arrêté du 18 avril 1879.

Dauban, inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Poitiers, conservateur du Musée d'Angers. — Arrêté du 18 avril 1879.

Delerot, bibliothécaire de la ville de Versailles. — Arrêté du 18 avril 1879.

Desavary, secrétaire de la Société artésienne des Amis des arts, à Arras. — Arrêté du 18 avril 1879.

Dubourg, conservateur du Musée de Honfleur, professeur de dessin au collége de Honfleur. — Arrêté du 2 avril 1880.

Duboz (Félix), secrétaire du comité d'organisation de l'Exposition des Beaux-Arts de Tours. — Arrêté du 19 avril 1881.

Dubroc de Ségange, membre correspondant du ministère de l'Instruction publique, à Moulins (Allier). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Dugasseau, conservateur du Musée du Mans (Sarthe). — Arrêté du 27 avril 1878.

George, architecte, à Lyon (Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

Herluison, auteur-éditeur, à Orléans (Loiret). — Arrêté du 7 avril 1877.

Hervé, membre d'honneur de la musique municipale de Remiremont, professeur à l'Association polytechnique de Paris. — Arrêté du 2 avril 1880.

Jacquot, membre du Comité correspondant de la Société des artistes musiciens, à Nancy. — Arrêté du 15 avril 1882.

Jolibois (Emile), secrétaire de la Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn, conservateur du Musée d'Albi. — Arrêté du 18 avril 1879.

Laferrière (l'abbé), président de la Commission des arts et monuments, à Saintes (Charente-Inférieure). — Arrêté du 27 avril 1878.

Laurent, conservateur du Musée, à Tours (Indre-et-Loire). — Arrêté du 27 avril 1878.

Le Breton (Gaston), conservateur du Musée céramique de Rouen (Seine-Inférieure). — Arrêté du 27 avril 1878.

Le Hénaff, inspecteur de l'enseignement du dessin, à Rennes. — Arrêté du 2 avril 1880.

Michel (Edmond), membre de la Société des antiquaires de France, à Fontenay-sur-Loing. — Arrêté du 27 avril 1878.

Midoux, membre de la Société académique de Laon. — Arrêté du 18 avril 1879.

Noel, architecte, professeur à l'Ecole de dessin d'Orléans. — Arrêté du 18 avril 1879.

Parrocel, membre de l'Académie des sciences, arts et lettres de Marseille. — Arrêté du 18 avril 1879.

Roman (J.), auteur de l'Inventaire des richesses d'art du département des Alpes-Maritimes. — Arrêté du 2 avril 1880.

Roussel, propriétaire, à Anet (Eure-et-Loir). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Vidal (Léon), membre de la Société de statistique de Marseille (Bouches-du-Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

IV

SOCIÉTÉS

Correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements et avec la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France

1877-1882.

AISNE

LAON . . . . . Société académique.

SAINT-QUENTIN . . . Société académique des sciences, arts et belles-lettres, agriculture et industrie.

VERVINS . . . . . Société archéologique.

ALGÉRIE

ALGER . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

Société des Beaux-Arts, sciences et belles-lettres.

CONSTANTINE . . . . Société archéologique.

ALLIER

MOULINS . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ALPES-MARITIMES

NICE . . . . . Société des Beaux-Arts.

ALPES (HAUTES-)

GAP . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ARDÈCHE

LES VANS . . . . Société historique et archéologique.

ARIÉGE

FOIX . . . . . Société philotechnique.

AUBE

Troyes.	Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres de l'Aube.
—	Société des Amis des arts

BOUCHES-DU-RHONE

Aix	Académie des sciences, agriculture, arts et belles-lettres.
Marseille	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Société de statistique.
—	Société artistique.
—	Société des Amis des arts.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

CALVADOS

Caen.	Société des Beaux-Arts.
Falaise.	Société d'agriculture, arts et belles-lettres.

CHARENTE

Angoulême.	Société d'agriculture, sciences, arts et commerce de la Charente.

CHARENTE-INFÉRIEURE

La Rochelle. . . .	Société des Amis des arts.
Saintes.	Société des archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis.
—	Commission des arts et monuments historiques de la Charente-Inférieure.
Saint-Jean-d'Angély.	Académie des muses santones.

CHER

Bourges	Comité du Musée.
—	Comité diocésain de l'Inventaire des richesses d'art.

CORRÈZE

Tulle	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

CORSE

Ajaccio	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

COTE-D'OR

Dijon. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

COTES-DU-NORD

Saint-Brieuc . . . . Société d'émulation des Côtes-du-Nord.

DORDOGNE

Périgueux . . . . . Société historique et archéologique du Périgord.

DOUBS

Besançon. . . . . Société d'émulation du Doubs.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
Montbéliard . . . . Société d'Émulation.

EURE-ET-LOIR

Chartres. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique d'Eure-et-Loir.

FINISTÈRE

Brest. . . . . Société académique.
Quimper . . . . . Société archéologique du Finistère.

GARD

Nimes . . . . . Comité de l'art chrétien.
— . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société artistique du Gard.
— . . . . . Commission municipale des Beaux-Arts.
— . . . . . Académie de Nîmes.

GARONNE (HAUTE-)

Toulouse. . . . Société archéologique du midi de la France.

GIRONDE

Bordeaux . . . . . Société archéologique de la Gironde
— . . . . . Société philomathique.

HÉRAULT

Montpellier . . . . Société artistique de l'Hérault.

INDRE-ET-LOIRE

Tours . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique de Touraine.

JURA

Lons-le-Saulnier. . Société d'émulation du Jura.
— . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

LANDES

Dax . . . . . Société de Borda.

LOIRE (HAUTE-)

Le Puy. . . . . Société des Amis des sciences, de l'industrie et des arts.

LOIRE-INFÉRIEURE

Nantes. . . . . Commission du Musée municipal de peinture et de sculpture.
— . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique de Nantes et de la Loire-Inférieure.
— . . . . . Société académique de la Loire-Inférieure.

LOIRET

Orléans . . . . . Société archéologique et historique de l'Orléanais.
— . . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts.

LOIR-ET-CHER

Blois	Société des sciences et lettres de Loir-et-Cher.
—	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société philharmonique.
—	Société de Sainte-Cécile.

LOT

Cahors.	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot.

LOT-ET-GARONNE

Agen	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.

MAINE-ET-LOIRE

Angers	Société académique de Maine-et-Loire.
—	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Comité historique et artistique de l'Ouest.
—	Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers.

MANCHE

Saint-Lo.	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
Coutances	Société académique du Cotentin.
Avranches	Société d'archéologie, de littérature, sciences et arts.
Cherbourg	Société artistique et industrielle.
—	Société musicale *l'Union cherbourgeoise*.

MARNE

Chalons	Société d'agriculture, commerce, sciences et arts de la Marne.
Reims.	Société des arts réunis.

MARNE (HAUTE-)

Langres	Société historique et archéologique.

MAYENNE

Laval	Société des Arts réunis de la Mayenne.
—	Commission historique et archéologique.

MEURTHE-ET-MOSELLE

Nancy	Société d'archéologie lorraine et du Musée historique lorrain.
—	Association des artistes musiciens de Nancy.

NIÈVRE

Nevers.	Société des Amis des arts.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

NORD

Lille.	Commission historique du département du Nord.
Cambrai	Société d'Émulation.

OISE

Beauvais.	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ORNE

Alençon	Commission des archives.

PAS-DE-CALAIS

Arras	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Union artistique du Pas-de-Calais.
—	Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais.
—	Commission des antiquités départementales.
—	Société artésienne des Amis des arts.
Boulogne-sur-Mer .	Société boulonnaise des Amis des arts.

PYRÉNÉES (BASSES-)

Bayonne	Société des sciences, lettres et arts.
Pau	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

PYRÉNÉES-ORIENTALES

Perpignan	Société scientifique, agricole et littéraire.

HAUT-RHIN (PARTIE FRANÇAISE DU)

Belfort . . . . . Société belfortaine d'Émulation.

RHONE

Lyon. . . . . Société littéraire, historique et archéologique.
— . . . . . Société académique d'architecture.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art du Rhône.

SAONE-ET-LOIRE

Autun . . . . . Société éduenne des lettres, sciences et arts.

SARTHE

Le Mans. . . . . Commission départementale pour la conservation des monuments.
— . . . . . Société historique et archéologique du Maine.
— . . . . . Société française d'archéologie (subdivision de la Sarthe).

SAVOIE

Chambéry . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Cercle choral et cercle musical.
— . . . . . Orphéon chambérien.

SEINE-ET-MARNE

Meaux . . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.
Provins. . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.

SEINE-ET-OISE

Versailles . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société des sciences morales, lettres et arts de Seine-et-Oise.

SEINE-INFÉRIEURE

Dieppe. . . . . Société des Amis des arts.
Elbeuf. . . . . Société industrielle.
Havre (le). . . . Société havraise d'études diverses.
— . . . . . Société Sainte-Cécile.

Rouen . . . . . Société libre d'Émulation du commerce et de l'industrie.
— . . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Société artistique de Normandie.

TARN

Albi . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn.

TARN-ET-GARONNE

Montauban. . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique de Tarn-et-Garonne.

VAR

Draguignan. . . . . Société d'études scientifiques et archéologiques.
Toulon. . . . . Académie du Var.

VENDÉE

La-Roche-sur-Yon. . Société d'émulation de la Vendée.

VIENNE

Poitiers . . . . . Société des archives historiques du Poitou.
— . . . . . Académie des Beaux-Arts.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société des antiquaires de l'Ouest.

VIENNE (HAUTE-)

Limoges . . . . . Société archéologique et historique du Limousin.

VOSGES

Saint-Dié. . . . . Société philomathique vosgienne.
Épinal. . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.

TABLE DES MATIÈRES

DISCOURS, PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORTS.

Pages.

Procès-verbaux des séances 3
Discours de M. Paul Mantz, directeur général des Beaux-Arts, président de la séance du 12 avril. 4
Communications et lectures 8
Discours de M. Kaempfen, président de la séance du 13 avril. 10
Communications et lectures 13
Discours de M. Nuitter, président de la séance du 14 avril 15
Communications et lectures 21
Rapport général sur les travaux de la session, par M. Henry Jouin, secrétaire rapporteur, archiviste de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France 23
Séance générale du 15 avril.. 41
Discours de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts 42
Récompenses accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts. 53

MÉMOIRES LUS EN SÉANCES PUBLIQUES.

I. L'Église des Jésuites à Cambrai, 1692. — M. A. Durieux. 57
II. Album de la cathédrale de Sainte-Cécile d'Alby. — M. Émile Jolibois 68
III. Le Canon d'autel de Fontevrault au Musée de Naples. — M. Auguste Castan. 72
IV. Églises peintes du département des Hautes-Alpes. — M. J. Roman. 80
V. Peintures murales au château d'Écouen. — M. A. Gallet. 89
VI. Découverte d'un Torse de femme provenant d'une statue romaine colossale. — M. Félix Voulot 96
VII. Gaspard Marsy. — M. A. Durieux 99
VIII. Chef de saint Martin en argent doré et émaillé, XIVe siècle. — M. E. Rupin 108
IX. Le sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne et l'Académie de Rouen. — M. Gaston Le Breton 121

Pages

X. Correspondance de Jean-Baptiste Lemoyne et de l'intendant de Tourny. — M. Charles Marionneau. 150
XI. De la décoration céramique par impression. — M. Léon Vidal 157
XII. Quelques idées au sujet de l'enseignement des arts décoratifs en province. — M. E. L. G. Charvet. 165
XIII. Union artistique du Pas-de-Calais. — M. J. Boutry. . . 184
XIV. Exposition des Écoles de dessin de la Mayenne. — M. Tancrède Abraham 189
XV. Étude sur les instruments de musique figurés dans plusieurs Églises du diocèse de Soissons-Laon. — M. A. de Florival 191
XVI. La tablature des guitares espagnoles et italiennes. — M. A. Hervé 205
XVII. La musique en Lorraine. — M. Albert Jacquot. 228
XVIII. Note sur les mystères provençaux récemment découverts dans le département des Hautes-Alpes, et en particulier sur le mystère de Saint-Antoine de Viennois. — P. Guillaume 238
XIX. Le château de Cramayel en Brie et son théâtre au XVIIIe siècle. — Th. Lhuillier. 268

ANNEXES.

I. Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements . . 287
§ I. Section de l'Histoire de l'Art. 287
§ II. Section de l'Enseignement. 288

II. Membres non résidant et correspondants du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 290
III. Récompenses accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 293
IV. Sociétés correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts et la commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France. 1877-1882 296

PARIS. TYPOGRAPHIE E. PLON ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

EN 1883

PARIS
TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET Cie
Rue Garancière, 8.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

DIRECTION DES BEAUX-ARTS

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

Du 28 au 30 mars 1883

SEPTIÈME SESSION

PARIS

TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET Cie

RUE GARANCIÈRE, 8

MDCCCLXXXIII

DISCOURS

PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORTS

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

DU 28 AU 30 MARS 1883

SEPTIÈME SESSION

Ouverture de la session et constitution du Bureau.

Par arrêté en date du 13 janvier 1883, rendu sur la proposition du directeur des Beaux-Arts, le Président du Conseil, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, a décidé :

« Que la réunion des délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne aurait lieu en même temps que la réunion des délégués des Sociétés Savantes, du mercredi 28 mars au vendredi 30 mars. »

Par arrêté en date du 19 mars, rendu sur la proposition du directeur des Beaux-Arts, le président du Conseil, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, a décidé :

1° Que les réunions des délégués des Sociétés des Beaux-Arts, pendant la session de 1883, seraient présidées successivement par :

MM. Kaempfen, directeur des Beaux-Arts ;

Edmond About, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements ;

2° Que le vice-président de chaque séance serait choisi parmi les délégués des Sociétés des Beaux-Arts;

3° Que le président et le vice-président seraient assistés pendant les deux jours de la session par :

MM. Gustave Ollendorff, chef du bureau des Musées et Expositions, secrétaire du Comité;
Henry Jouin, secrétaire rapporteur.

Séance du mercredi 28 *mars* 1883.

PRÉSIDENCE DE M. KAEMPFEN.

La séance est ouverte à deux heures, dans le grand amphithéâtre Gerson.

Assistent à la séance : MM. Charton, sénateur; Liouville, député; Étienne Arago, conservateur du Musée national du Luxembourg; Lafenestre, commissaire général des Expositions; Philippe Burty, inspecteur des Beaux-Arts; Arthur Baignières, Henry Havard, membres du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, ainsi que MM. les délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

M. le président invite M. Gréau (Julien), président de la Société des Amis des Arts de l'Aube, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence.

M. le président prend ensuite la parole et prononce l'allocution suivante :

« Messieurs,

« Le 4 avril 1877, un de mes prédécesseurs, M. le marquis de Chennevières, inaugurait les réunions périodiques des Sociétés des Beaux-Arts des départements. Plusieurs d'entre vous se rencontrent dans cette salle pour la septième fois. Elle leur est devenue familière, et ils doivent, je me l'imagine, s'y sentir un peu chez eux. C'est un grand honneur en même temps qu'un grand plaisir pour moi de vous y souhaiter la bienvenue au nom du gouvernement de la République, et de vous remercier de l'empressement

avec lequel vous avez répondu à l'appel qui vous était adressé.

« Il y a sept ans, Messieurs, treize Sociétés avaient envoyé ici des délégués; soixante-dix Sociétés sont représentées au Congrès de cette année. Voilà des chiffres éloquents, et l'on pourrait citer plus d'une institution devenue puissante dont l'enfance n'a pas été marquée par d'aussi rapides progrès.

« Vous vous plaisez à étudier le passé, à interroger les monuments et les choses d'autrefois, à éclaircir des points restés obscurs de notre histoire artistique, à faire mieux connaître des artistes fameux, à tirer de l'ombre d'intéressantes figures qui méritaient de n'y pas demeurer; mais le passé ne vous prend pas tout entiers, et vous ne voulez pas n'être que des antiquaires; le présent vous attire aussi et vous touche; de là ces notices et ces mémoires sur des tentatives et des efforts qu'on ne saurait encourager par trop d'éloges, parce qu'ils sont l'espérance de l'avenir.

« Tous les arts apportent leur tribut à nos réunions : le théâtre et la musique, comme l'architecture, la peinture, la statuaire, la gravure; celui des arts du dessin est surtout abondant et varié. C'est qu'ils sont les plus féconds; c'est que leurs créations sont innombrables et, partout, frappent nos yeux et sollicitent nos réflexions; c'est que la science agrandit sans cesse leur vaste domaine; c'est que ce sont tous les jours des manifestations nouvelles et de nouveaux procédés.

« Quelle impulsion a été donnée depuis quelques années à l'enseignement du dessin, quelle bonne volonté des municipalités a secondé l'action du Gouvernement, vous le savez, et je ne veux pas le rappeler ici; mais je veux dire que l'élan, loin de se ralentir, s'accroît au delà de toutes les prévisions. Partout les écoles se fortifient, se complètent; partout on en voit naître où il n'y en avait pas jusqu'ici; partout pénètrent les bonnes méthodes et les bons modèles. Ainsi se formera une génération d'ouvriers instruits et habiles qui, dans toutes les industries dont l'art est le fond ou que tout au moins il ennoblit et rehausse, maintiendront à notre pays sa vieille supériorité. Vous suivez avec joie cet heureux mouvement.

« Mais les destinées de ce qu'on appelle l'art pur ne laissent pas non plus le Gouvernement indifférent. Comment le serait-il dans la patrie de Jean Cousin, de Lebrun, de Lesueur, du Poussin, de

Watteau, de David, de Gros, de Géricault, d'Ingres, d'Eugène Delacroix, de Théodore Rousseau, de Millet, de Jean Goujon, de Germain Pilon, de Puget, de Coustou, de Houdon et de Rude? Aussi n'est-ce pas sans une certaine inquiétude qu'il constate parfois un dédain étrange pour ce que respectaient ces grands maîtres comme l'indiscutable vérité, une sorte d'abdication de la pensée sous ce prétexte qu'il ne faut rien ajouter à la nature.

« Cet art dégagé de toute application industrielle est ce qui vous occupe de préférence, et c'est de ses œuvres et des fondations destinées à en développer l'intelligence et le sentiment que vous aimez surtout à nous entretenir.

« Il ne s'ouvre pas en province un Musée, grâce au zèle des villes et des particuliers, que nous ne l'apprenions par vous. Ces musées récents, comme ceux qui existent déjà depuis longtemps en province, sont la propriété de vos cités, mais ils sont aussi une partie du trésor artistique de la France et, à ce titre, l'administration croit qu'il est de son devoir et de son honneur de les enrichir. Un petit crédit voté l'année dernière par le Parlement lui permettra d'envoyer à ceux qui en ont le plus besoin quelques subsides qui les aideront à améliorer leurs installations ou à dresser leurs catalogues; espérons que petit crédit deviendra grand.

« En plaçant dans vos collections la plupart des ouvrages qu'il achète chaque année au Salon, l'État ne fait que vous payer une dette. S'il contribue à l'éclat de vos musées, quels présents inestimables les siens n'ont-ils pas reçus de vous! N'est-ce pas de la province que lui sont venus en plus grand nombre les chefs-d'œuvre de la céramique, de la ciselure, de la sculpture sur bois, de la miniature sur vélin, de la tapisserie, de l'émaillure qui sont l'orgueil du Louvre et de l'hôtel Cluny? Et ce Musée du Trocadéro qui, né d'hier, est déjà célèbre, n'est-ce pas à la province qu'il doit ce qu'il nous montre de plus original, de plus élégant, de plus magnifique? N'est-ce pas à Reims, à Poitiers, à Beauvais, à Dijon, à Chartres, à Vézelay, à Toulouse, à Rouen, à Sens qu'il a emprunté ses plus étonnantes merveilles? Et combien de merveilles encore tant d'autres villes de notre chère France où l'art s'est épanoui en floraisons charmantes ou superbes ne lui prêteront-elles pas? Vous irez le visiter, et vous aurez le droit d'en sortir fiers des dons que vous lui avez faits et de ceux que vous lui ferez encore.

« Peut-être, en contemplant les belles reproductions qui s'y voient déjà de grandes œuvres du passé, serez-vous tentés d'entreprendre sur l'art qui produisit ces œuvres immortelles, sur la vie de ceux qui conçurent le plan et dirigèrent la construction des édifices auxquels elles appartiennent, sur la condition des ouvriers qui les bâtirent et les ornèrent, des études dont le résumé serait l'attrait de nos prochaines réunions. Ne résistez pas, Messieurs, à cette tentation-là.

« Je sais bien que de moindres sujets peuvent vous séduire : tout a de l'intérêt où l'art a mis son empreinte. Seulement il arrive que ce qui a longtemps excité notre curiosité et fourni un aliment à notre goût pour la recherche grossit et s'exagère quelque peu à nos propres yeux, et nous oublions que l'importance n'en saurait être aussi grande aux yeux des autres. Voilà pourquoi se recommandent surtout, il me semble, à vos investigations patientes et sagaces les questions qui sont de nature à inspirer des travaux dont le plus nombreux auditoire ne peut manquer d'entendre la lecture avec l'attention la plus vive et la plus soutenue.

« Mais ce n'est point à des études, si fécondes qu'on le suppose, que votre activité entend se borner. Vous avez d'autres ambitions encore. C'est la passion du beau qui vous a rapprochés; c'est pour l'aimer mieux, d'un amour plus ardent et plus fort, que vous vous êtes unis; c'est aussi pour que du foyer commun jaillissent des rayons et des flammes qui éclairent et embrasent autour de vous d'autres âmes, ignorantes et froides encore. Que la foi qui vous remplit soit donc une foi éloquente et agissante! Faites des prosélytes qui en feront à leur tour. L'amour du beau par vous propagé ne sera pas stérile : il enfantera des artistes dont les œuvres seront l'honneur et l'orgueil du pays; et, ainsi, vous aurez servi la gloire de la France. »

La parole est donnée à M. Th. Lhuillier, vice-président de la Société d'archéologie, sciences, lettres et arts du département de Seine-et-Marne, pour lire un travail relatif à l'histoire de la céramique.

M. Lhuillier, en compulsant les actes de l'état civil de la commune d'Avon, près Fontainebleau, est parvenu à reconstituer l'histoire d'un certain nombre de céramistes et de faïenciers depuis

le seizième siècle jusqu'à notre époque. Guillaume de Blénod tient une place importante dans ce mémoire.

Dans la seconde partie de son travail, M. le vice-président de la Société d'archéologie de Seine-et-Marne donne lecture d'une correspondance inédite du chevalier Folard, ministre de France en Bavière, adressée au siècle dernier à M. de Choiseul, ministre des Affaires étrangères, à Paris, et tendant à faire entrer dans notre manufacture nationale de Sèvres un chimiste bavarois en mesure de fabriquer la porcelaine d'après les procédés en usage en Saxe.

M. Auguste Castan, secrétaire honoraire de la Société d'Émulation du Doubs, membre non résident du Comité à Besançon, lit ensuite un mémoire sur le portrait du président Richardot, du Musée du Louvre, restitué à Rubens.

On sait qu'antérieurement à 1852 le portrait du président Richardot était inscrit sur les livrets du Musée du Louvre au nom de Rubens. Cette attribution a été changée par M. Frédéric Villot, qui, en inscrivant le nom de Van Dyck au-dessous du portrait en question, croyait évidemment corriger une ancienne erreur. C'est contre cette dernière attribution que s'élève M. le secrétaire honoraire de la Société d'Émulation du Doubs.

M. Tancrède Abraham, conservateur du Musée de Château-Gontier, membre de la Société des arts réunis de la Mayenne, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, donne lecture d'un mémoire intitulé : *Reliquaire de Gervais Tressard, gouaches de Gabriel Raveneau, tableaux de Boucher et de Jean-Baptiste Huet.*

L'étude de M. Abraham a trait à diverses œuvres peintes ou sculptées découvertes dans sa région ou faisant partie de son cabinet, à des peintures de Jean-Baptiste Huet et de François Boucher, et à une *Vierge* en ivoire du quinzième siècle.

M. Abraham parle notamment d'un reliquaire daté de 1470, et signé par Gervais Tressard, orfèvre habitant alors Château-Gontier, ainsi que de miniatures fort curieuses de Gabriel Raveneau, artiste inconnu du début du dix-huitième siècle.

L'ordre du jour appelle la lecture d'un manuscrit sur Carl Engel, par M. A. Hervé, membre de la Société musicale-fanfare de l'Isle-Adam (Seine-et-Oise).

C'est une étude biographique sur un musicologue anglais, que

présente M. Hervé. Engel était un érudit qui s'est appliqué à retrouver, d'après les monuments assyriens, phéniciens et grecs, la série des instruments de musique en usage dans l'antiquité.

La parole est donnée à M. Gaston Le Breton, directeur du Musée céramique de Rouen, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, qui lit un travail sur des peintures murales du seizième siècle, découvertes à Gisors.

Le mémoire de M. Le Breton a pour objet la description d'une frise décorative représentant le triomphe de César, peinte sur mur dans une habitation particulière, à Gisors. Cette peinture, récemment découverte, date du milieu du seizième siècle. Il paraît vraisemblable que des artistes de l'école de Fontainebleau l'ont exécutée. M. Le Breton souhaiterait vivement pouvoir en nommer l'auteur. S'il n'y parvient pas, du moins laisse-t-il présumer que cette œuvre d'art doit avoir été faite sur l'ordre et pour le compte de Renée de Ferrare.

M. Émile Letellier, président de la Société des archives photographiques du Havre, lit ensuite une note sur une découverte d'anciennes monnaies en or, à Bléville.

Cent vingt-neuf pièces d'or des règnes de Charles VII, Louis XI, etc., découvertes à Bléville (Seine-Inférieure), sont minutieusement décrites par M. Letellier, qui fait passer sous les yeux des délégués la photographie de ces monnaies.

L'ordre du jour appelle ensuite la lecture des mémoires de M. l'abbé Guillaume, archiviste du département des Hautes-Alpes, membre du Comité de l'Inventaire des richesses d'art, à Gap, sur les anciennes églises du diocèse d'Embrun; de M. Le Brun, membre de la Société d'Émulation de Lisieux, sur les peintures murales de l'église Saint-Jacques, à Lisieux, et de M. Fauconneau-Dufresne, président du Comité de l'Inventaire des richesses d'art de l'Indre, sur les Châteaux du bas Berry.

M. Warluzel, membre de la Société des Sciences et Beaux-Arts de Cholet, lit, en l'absence de son collègue, M. Delhumeau, une notice sur l'Exposition d'art ancien et d'art industriel ouverte, en septembre 1882, à Cholet.

M. le directeur des Beaux-Arts lève la séance à quatre heures et demie.

La seconde séance de la session est fixée au vendredi 30 mars, à

une heure et demie, dans la salle du concours général (bâtiment Gerson), l'amphithéâtre devant être occupé par les membres du Congrès pédagogique.

Séance du vendredi 30 *mars* 1883.

PRÉSIDENCE DE M. EDMOND ABOUT.

La séance est ouverte à deux heures et demie, sous la présidence de M. Edmond About, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, assisté de M. G. Ollendorff, secrétaire du Comité, et de M. Jouin, rapporteur.

M. le docteur Sicard, secrétaire perpétuel de la Société de statistique de Marseille, est appelé par M. le président à prendre place au fauteuil de la vice-présidence.

M. Edmond About, président, prononce une allocution sur l'enseignement du dessin au point de vue de l'art décoratif.

M. Francis Jacquier, membre de la Société des Beaux-Arts de Caen, juge suppléant au tribunal de commerce, empêché de lire lui-même son travail, est suppléé par le rapporteur. La communication de M. Jacquier sur l'initiative individuelle dans la formation des ouvriers d'art est l'exposé de ce que peut faire, sans subvention de l'État, un chef d'industrie soucieux de l'éducation professionnelle des apprentis et des ouvriers adultes qu'il emploie. M. Jacquier rend justice aux progrès accomplis à ce point de vue. Comme industriel, il estime qu'il y a lieu d'assurer la présence du plus grand nombre possible d'apprentis aux cours du soir des écoles de dessin.

Les réformes qu'il préconise pourraient, dit-il, être adoptées par tous les chefs d'industrie sans que l'État ait à augmenter le budget de l'enseignement du dessin.

L'ordre du jour appelle la lecture de « Documents inédits sur les travaux des sculpteurs Verbeckt et Francin pour la place Royale de Bordeaux, de 1733 à 1751 », par M. Charles Marionneau, correspondant du comité, à Bordeaux.

Des lettres inédites du sculpteur Verbeckt et de M. de Tourny, intendant de la Guyenne, relatives à la décoration de la place

Royale de Bordeaux, sont communiquées à l'assemblée. Ces documents seront publiés au compte rendu annuel avec la notice de M. Marionneau.

M. Advielle, membre de la Société artésienne des Amis des arts d'Arras, suppléé dans sa lecture par M. Montagne, a fait l'historique d'un groupe de Tuby, sculpteur du Roi, placé dans l'église paroissiale de Sceaux depuis l'an XI de la République.

M. Vidal, membre de la Société de statistique de Marseille et professeur de reproductions graphiques à l'école des arts décoratifs, résume en quelques paroles l'idée générale de son cours. Ce qui préoccupe M. Vidal, c'est que la pensée originale de l'artiste soit respectée par ceux qui se chargent de la reproduire.

Le professeur expose les divers procédés récemment découverts et qu'il importe de faire connaître au public, afin que la transformation d'une composition dessinée se puisse faire sans que l'œuvre originale soit jamais altérée. L'étude écrite de M. Vidal paraîtra dans le compte rendu de la session.

La parole est donnée à M. A. Durieux, secrétaire de la Société d'Émulation de Cambrai, correspondant du Comité, qui lit un mémoire intitulé : « Une page de l'histoire du théâtre. »

Ce sont les origines du théâtre à Cambrai et dans les Flandres que retrace le secrétaire de la Société cambrésienne. Une « Société de rhétorique » appelée « Abbaye des Cache Pourfit » a été la première troupe des comédiens dans la région du Nord. Cambrai ne posséda de théâtre permanent que vers la fin du dix-huitième siècle, et avant cette fondation Voltaire assista à la représentation d'*OEdipe* et de la *Critique* d'*OEdipe*, jouées à Cambrai par les acteurs de la « Société de rhétorique » en exercice. Plus tard, Fabre d'Églantine dirige un instant une troupe d'acteurs qui séjourne à Cambrai.

M. le président invite ensuite M. Célestin Port, archiviste du département de Maine-et-Loire, membre non résident du Comité, à Angers, à donner lecture d'une note intitulée : « L'opinium des maistres d'œuvres de Tours que maistre Michiel Coulombe envoya à Monseigneur, en ce comprins le cherpentier maistre d'œuvre de la cherpenterie de Gisieulx. »

Une pièce inédite, retrouvée par M. Port dans les archives du département de Maine-et-Loire, établit que Michel Colombe fut

invité en 1496 à envoyer à Saumur dix maîtres d'œuvres chargés d'une expertise à l'abbaye de Saint-Florent. Les noms de ces dix artistes n'avaient été cités par personne encore : chacun d'eux est désigné par l'indication d'un des grands travaux accomplis par lui. Le document communiqué trouvera sa place au compte rendu annuel.

M. Albert Jacquot, membre de la Société d'archéologie de Lorraine et du Comité correspondant de la Société des artistes musiciens à Nancy, lit ensuite un mémoire intitulé : « Recherches artistiques en Lorraine. »

La lecture de ce délégué est la continuation de l'étude qu'il avait envoyée à la précédente session : ce sont les instruments de musique figurés sur les monuments peints ou sculptés de sa région qui intéressent M. Jacquot.

La parole est donnée à M. J. Roman, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art des Hautes-Alpes et de la Société des antiquaires de France, qui lit une note sur une ancienne copie de la *Cène* de Léonard de Vinci.

L'origine de la copie de la *Cène* de Léonard de Vinci, exposée au Louvre, occupe M. Roman. Cet écrivain tend à établir qu'elle a été commandée par le cardinal Georges d'Amboise, et non par le connétable de Montmorency, comme on l'a supposé jusqu'ici. M. Roman ne croit pas pouvoir établir cette origine d'une façon certaine, mais il espère que les indications présentées par lui seront le point de départ d'études ultérieures destinées à fixer définitivement la solution de cette question d'art.

L'ordre du jour appelle la lecture de M. Parrocel, membre de l'Académie de Marseille, sur l'art dans le Midi.

M. Henry Jouin, archiviste de la Commission de l'Inventaire et secrétaire rapporteur du Comité, est invité à lire son rapport sur les travaux de la session.

RAPPORT GÉNÉRAL

SUR LES TRAVAUX DE LA SESSION, PAR M. HENRY JOUIN, ARCHIVISTE DE LA COMMISSION DE L'INVENTAIRE DES RICHESSES D'ART, SECRÉTAIRE RAPPORTEUR DU COMITÉ.

« MONSIEUR LE PRÉSIDENT [1],
« MESSIEURS,

« Le publiciste Valentin, dont les *Lettres à sa cousine Madeleine* ont été recueillies et mises en ordre par un écrivain de race, que l'on croit de la descendance de Montaigne, eut un jour à parler du Musée du Louvre. Toutes les questions d'ailleurs l'attiraient. Il avait écrit la veille sur le Musée de Landerneau. Mais son étude sur cette galerie n'a pas obtenu la célébrité qui s'attache, en ce moment encore, à sa *Lettre* sur le Musée du Louvre. On n'a pas oublié le règlement quelque peu sévère dont notre publiciste, — il y a de cela vingt-deux ans, — prétendit, il est vrai, sans preuves bien certaines, avoir reçu la communication, et qui débutait par ces mots :

« Tout conservateur atteint et convaincu d'avoir gratté un tableau sera gratté à son tour.

« L'opération aura lieu dans les formes ordinaires. Le patient, tiré de son cadre, sera étendu sur le parquet... »

« Le reste ne saurait être lu sans frémissement. Mais les livres de Valentin vous sont connus, et je ne crois pas utile de nommer ici l'homme d'esprit qui nous a conservé les *Lettres* de cet autre lui-même.

« On ne nomme que les absents ou les oubliés.

« Vous me pardonnerez, Messieurs, d'avoir été distrait pendant la lecture de M. Castan, secrétaire honoraire de la Société d'Émulation du Doubs, membre non résident du Comité, par le souvenir de l'ukase terrifiant dont parle Valentin.

« Que propose, en effet, votre collègue dans sa curieuse étude sur le *Portrait du président Richardot?* Si j'ai bien saisi la pen-

[1] M. Edmond About, membre du Comité.

sée de l'auteur, ce tableau, que Frédéric Villot a inscrit au nom de Van Dyck, doit être restitué à Rubens.

« Le grattage est modeste : il n'atteindra que la bordure. Nous pouvons donc espérer qu'un homme courageux osera s'y livrer.

« Mais encore fallait-il quelques preuves pour déposséder Van Dyck. Elles abondent sous la plume de M. Castan. Il est vrai, Frédéric Villot n'avait rien inventé. Il s'appuyait sur Jean-Baptiste Descamps, l'historien des peintres flamands, allemands et hollandais. J'entends l'objection. Descamps a publié son livre en 1754, et rien ne prouve qu'il soit informé. A la vérité, la plupart des biographies des maîtres flamands ont été en partie traduites par Descamps de Karel Van Mander, qui fut à la fois peintre, poëte, savant, critique et homme de bien. Si Descamps pouvait être redevable à Van Mander du renseignement qu'il donne sur le portrait de Richardot, sa bonne foi et son érudition se trouveraient hors d'atteinte. Et du même coup, son témoignage donnerait quelque crédit à l'opinion de Villot. Malheureusement, Van Mander n'a rien à voir en cette affaire. Il n'a pas connu Van Dyck. M. Castan a donc la partie belle lorsqu'il combat Descamps sur le portrait de Richardot.

« Toutefois convient-il de s'embarrasser outre mesure de textes, de dates, de conjectures, lorsqu'il s'agit du beau? La lumière part de l'Orient, et l'œil de l'homme suit invinciblement la lumière, sans s'inquiéter de son principe ou de sa fin. Le rayon l'attire, et l'œil enivré se joue dans son prisme d'or.

« Ainsi de l'art.

« Au point où nous sommes parvenus dans la lecture des maîtres, lecture qui relève du goût bien plus que du raisonnement, nous estimons que la signature de Rubens serait en son lieu sur le portrait du président Richardot. A cela, pas d'objection. M. Paul Mantz, mis en cause par M. Castan, n'a pas craint de dire : « Nous « avons toujours regardé ce portrait comme une œuvre authentique « de Rubens, et si notre opinion personnelle avait la moindre valeur « en pareille matière, nous autoriserions volontiers M. Castan à « ajouter à son propre sentiment le médiocre appoint de notre « témoignage personnel. »

« A ce langage, empreint d'une excessive réserve, vous avez reconnu, Messieurs, le talent de bon aloi de l'ancien directeur des Beaux-Arts.

« Mais restituer à Rubens une œuvre de haut style, dont on l'avait dépossédé, n'a pas suffi au zèle de M. Castan. L'historien succédant au critique s'est appliqué à fixer la date du tableau. Le portrait du président Richardot serait antérieur de cinq années, d'après M. Castan, au départ de Rubens pour Mantoue. Ce panneau, dont notre Louvre est fier, aurait donc été peint par le maître d'Anvers lorsqu'il n'avait encore que dix-huit ans. Sans doute les synchronismes, les relations de famille ou d'amitié sont présentés avec beaucoup d'art par M. Castan à l'appui de sa thèse, qui, si elle était acceptée, fixerait un point capital pour la critique; car aucune œuvre de Rubens exécutée par lui pendant sa jeunesse n'est actuellement connue. Quoi qu'il en soit, nous n'osons suivre votre confrère jusqu'au bout de ses déductions. L'inexpérience rend timide, et la coloration vigoureuse du portrait de Richardot nous incline, malgré nous, à en chercher la date en deçà du passage de Rubens en Italie.

« Au surplus, M. Castan sait bien que les éclaireurs marchent isolés : c'est leur péril et c'est leur gloire. Le jour où l'armée les rejoint, ils reprennent leur place dans les rangs et ne sont plus que des soldats.

« M. Delbumeau, membre de la Société des Sciences et des Beaux-Arts de Cholet, vous a entretenus d'une *Exposition d'art ancien et d'art industriel*. Cholet est, vous le savez, une ville manufacturière. Nous ne sommes donc pas surpris de la tentative généreuse faite par la Société des Sciences et des Beaux-Arts. Il est, en effet, reconnu qu'en France les régions industrielles sont celles où l'art est le plus florissant. On sait quelle est l'activité commerciale des Flandres françaises : or, c'est le département du Nord qui compte le plus grand nombre de musées. Mais ce qui est principalement à l'honneur de la Société des Sciences et des Beaux-Arts, c'est d'avoir fait preuve d'initiative, deux années seulement après sa fondation, en ouvrant une exposition locale avec le seul concours des artistes, des collectionneurs et des industriels de la ville.

« Toutes les fois que les Sociétés des Beaux-Arts des départements organisent une exposition ou créent un musée, elles méritent d'être encouragées dans leur œuvre de centralisation et de salutaire enseignement. Sans doute, les expositions rétrospectives d'Amiens, de Rouen, de Troyes, de Nancy, de Bordeaux, laissent loin derrière

elles l'exposition de Cholet, mais M. Delhumeau s'est montré selon nous trop sévère en taxant celle-ci d'improvisation. Il est vrai que les improvisations brillantes ne sont pas rares : ce n'est, après tout, qu'une question de tempérament chez l'improvisateur.

« M. Le Brun, membre de la Société d'Émulation de Lisieux, s'est méfié de notre mémoire. Reprenant, après M. de Caumont, la description des peintures murales de l'église Saint-Jacques, à Lisieux, il nous oblige à ne rien oublier. Sachons-lui gré de cette attention. Le monument date du seizième siècle, sa décoration vaut la peine qu'on en parle, d'autant plus qu'elle n'est visible que depuis trente années, — quelque maladroit, — si ce n'est un homme de grande sagesse, — ayant, en des temps lointains, jeté sur les saintes légendes et leurs donateurs un linceul de badigeon.

« Qui donc a parlé de ces acclamations invariables que font entendre les foules sur les pas des hommes de guerre ou en face du génie?

« Invariables, peut-être; mais monotones, jamais.

« Depuis la création de la section des Beaux-Arts, M. Parrocel, membre de l'Académie de Marseille, prend part à vos sessions annuelles, et le sujet qu'il traite a pour titre invariable : *l'Art dans le Midi.*

« Je n'ai pas tort de parler d'acclamation. Le style imagé, vif, chaleureux, dans lequel s'exprime M. Parrocel, donne à ses pages écrites le caractère d'un appel énergique lorsqu'il s'adresse aux vivants, d'un salut glorieux s'il parle aux morts illustres. Pascal Coste, Penchaud, Vaudoyer et maint autre l'ont retenu devant leurs œuvres, leur vie publique, leurs fiertés intimes. Aujourd'hui, M. Parrocel retrace l'histoire de l'architecte Auguste Martin. Trop développée pour être lue à cette tribune, vous la trouverez au compte rendu de la session ; mais là encore, elle ne sera qu'un chapitre de l'histoire générale de l'*Art dans le Midi*, à laquelle s'est voué votre confrère, par un sentiment de patriotisme qui l'honore.

« Il veut bien dire qu'en agissant de la sorte, il collabore à l'entreprise méritoire de l'Inventaire des richesses d'art de la France. Collaboration précieuse, assurément, que celle qui enveloppe l'œuvre d'art et le maître d'œuvre dans une même étude. Qu'un semblable labeur ne vous effraye pas, Messieurs. Je relève sous la plume de M. Parrocel une parole très-juste : « Si nous avons été

prodigues envers les étrangers, notre école nationale ne compte encore que peu d'historiens. »

« Au cours de son ouvrage sur les *Châteaux du bas Berry*, M. Fauconneau-Dufresne, président du Comité de l'Inventaire des richesses d'art de l'Indre, aborde les questions les plus diverses. L'art de l'architecte, la science de l'ingénieur, le récit des luttes héroïques soutenues par la France contre l'Angleterre au temps des Plantagenets, le tableau plus modeste des sites, des coutumes, des événements qui se réclamaient de sa plume, sont l'objet, dans le mémoire de votre collègue, de plusieurs chapitres d'un réel intérêt. M. Fauconneau-Dufresne a résumé les historiens du Berry qui l'avaient précédé, mais en aucun endroit de son travail il ne s'est interdit d'aimables ou de savantes digressions à propos des ruines qui l'arrêtent et qu'il restitue avec non moins de bonheur que l'eût fait un architecte de profession, en face des restes éloquents d'Éleusis ou de Sélinonte. George Sand, retirée à Nohant, non loin du lieu où réside l'historien des châteaux du bas Berry, avait dit : « L'histoire de la législation se fait avec de vieux titres, l'histoire des mœurs avec de vieilles lettres. » M. Fauconneau-Dufresne démontre éloquemment combien était incomplet l'aphorisme de son illustre compatriote. Les vieilles pierres sont aussi des germes pour l'histoire. Votre confrère s'est souvenu de cette autre parole de Victor Hugo : « C'est une piété d'épargner les ruines », et il a fait plus que de les épargner, il les a relevées.

« Le groupe sculpté par Tuby en 1680, à la demande du duc du Maine, n'avait pas besoin qu'on le relevât. Il est à l'abri des révolutions et des atteintes du temps dans l'église paroissiale de Sceaux. Est-ce à dire que M. Advielle, membre de la Société artésienne des Arts d'Arras, n'a pas eu raison d'écrire sur cette œuvre remarquable? Bien au contraire, Tuby, dit le Romain, sculpteur du Roi, membre de l'Académie, appartient à la même génération que Coyzevox, Girardon, Puget; il fut plus d'une fois le collaborateur des deux premiers, et divers historiens se sont mépris sur ses ouvrages, au point de les attribuer à Puget. Il fallait couper court à de telles erreurs. C'est ce qu'a fait M. Advielle. Le groupe méritait ce soin. Il paraît que Le Brun l'aurait composé. En ce temps-là, Le Brun dictait aux sculpteurs comme aux peintres, aux orfèvres comme aux tapissiers, et nous sommes tenus de recon-

naître qu'il ne dictait pas si mal. Que Tuby ait reçu la dictée de l'ordonnateur des bâtiments, nous le voulons bien, mais, à coup sûr, il l'a traduite en homme habile. Il y a plus, pour quiconque a vu de près le *Monument de Turenne* aux Invalides, le groupe de l'église de Sceaux est signé de Tuby. Mais ceux qui ne savaient lire cette signature, ni dans le modelé, ni dans le jet des draperies, ni dans l'expression des têtes, la trouveront à l'avenir sur le socle du marbre, c'est-à-dire dans le compte rendu de cette session, où M. Advielle vient de l'écrire.

« Nous rentrons au Louvre sur les pas de M. Roman, membre du Comité de l'inventaire des richesses d'art des Hautes-Alpes et de la Société des antiquaires de France. — Parlons tout bas, afin que l'ombre du farouche publiciste dont il est question plus haut ne se doute de rien. — Un inventaire du cardinal Georges d'Amboise, neveu du ministre de Louis XII, mentionne une copie de la *Cène* de Léonard « faicte en toille en grands personnaiges que feu monseigneur fit apporter de Milan ». Cet inventaire date du 13 novembre 1540. Qu'est devenue cette copie de la *Cène* exécutée pendant les premières années du seizième siècle, c'est-à-dire à une époque où l'inimitable chef-d'œuvre de Léonard avait conservé toute sa fraîcheur, puisque ce fut seulement en 1545 que des dégradations sérieuses furent signalées dans la fresque de *Santa Maria delle Grazie?* M. Roman la suppose au Louvre.

« On pensait généralement que la copie exposée au Louvre avait été commandée par le connétable de Montmorency et placée par lui dans la chapelle d'Écouen. Voici une nouvelle hypothèse sur l'origine véritable de cette copie, hypothèse bien faite pour intriguer l'esprit, et sans doute nous aurons un jour le dernier mot de l'énigme. Toutefois, la date de l'ouvrage que possède notre Musée ne se trouverait pas reculée par la découverte de M. Roman, car on est communément d'accord que la copie de la *Cène*, quel qu'en ait été le premier possesseur, a dû être faite par Marco d'Oggione, celui-là même qui a peint vers 1510 l'admirable réplique, aujourd'hui placée à l'École des Beaux-Arts de Londres. Mais il n'est pas d'un bon exemple de troquer ses parchemins. Si la copie de Léonard est un héritage du cardinal d'Amboise, il est temps de ne plus voir en elle un don des Montmorency. *Habent sua fata...*

« L'abbaye de « les cache pourfit » n'est point un monument

d'architecture. M. Durieux, secrétaire général de la Société d'Émulation de Cambrai, correspondant du Comité, vous a raconté l'histoire de cette académie de gaie science ou société de rhétorique. Quoi de plus imprévu, de plus curieux que ces origines provinciales du théâtre? Les « joueurs sur cars » ou comédiens ambulants montés sur leurs chariots, qui égayaient nos pères au seizième siècle; les « compagnons joueurs de l'espée et du baston », les « mystères ou jeux sans parler », les « monstrances » ou tableaux vivants, l'« abbé et ses supports », c'est-à-dire le directeur de la troupe et la troupe elle-même, nous intéressent à leur histoire oubliée.

« Nous avons suivi, sous la conduite de M. Durieux, ces « Enfants sans souci » à Arras, à Valenciennes, à Péronne, à Lille, à Douai, au Quesnoy. Ces courses nous faisaient songer malgré nous à d'autres comédiens dont on retrouve la trace à Bordeaux, à Nantes, à Lyon (où fut joué l'*Étourdi* en 1653), à Avignon, à Narbonne, à Montpellier, où le chef de la troupe, à la fois poëte et acteur, joua le *Dépit amoureux* en l'an 1654. C'étaient aussi là des origines, d'humbles débuts. Vous savez où ils ont conduit la scène française.

« L'étude de M. Durieux a cette rare fortune d'être neuve dans toutes ses parties, et de captiver l'esprit par les moindres détails. Saviez-vous que Voltaire avait assisté à Cambrai, au mois de juillet 1722, à la représentation d'*OEdipe* et de sa *Critique?* Saviez-vous que le théâtre de Cambrai, fondé seulement en 1773, avait ouvert ses portes à une troupe de comédiens conduite par un jeune homme de Carcassonne, âgé de vingt-six ans, Philippe-François-Nazaire Fabre, l'heureux lauréat de l'églantine d'or, aux Jeux floraux? Hélas! que ne demeura-t-il à Cambrai! Il y jouait sans doute des pièces de sa façon! Trop pressé d'accepter un rôle dans le drame terrible de 1793, l'auteur du *Philinte de Molière*, des *Précepteurs* et de la chanson naïve *Il pleut, il pleut, bergère*, devait périr sur l'échafaud.

« Je ne veux rien vous dire du règlement fort original « rendu par messieurs du magistrat de Cambrai pour la police du spectacle en 1773 ». Il vaut la peine d'être connu. Vous le lirez au compte rendu. Mais j'ai parcouru ce matin le décret impérial sur le Théâtre-Français, daté du quartier de Moscou, 14 octobre 1812.

Manifestement il y a progrès en 1812. Le magistrat de Cambrai n'avait pas atteint la perfection dans l'administration d'un théâtre.

« J'ai nommé Voltaire. Le mardi 6 du présent mois — le fait est récent — a passé à l'hôtel Drouot une estampe d'après Moreau représentant le *Couronnement de Voltaire* sur le Théâtre-Français aux Tuileries, le 30 mars 1778, après la sixième représentation d'*Irène*. J'ai lu dans quelque chronique que Moreau, ayant à peu près terminé son dessin, voulut le soumettre à Voltaire. Au milieu de l'orchestre, un spectateur tournant le dos à la scène observait les galeries. Sa tête n'était qu'ébauchée. Ne riez pas, Messieurs, de la distraction de ce personnage. Un statuaire de notre temps, David d'Angers, dit expressément dans ses notes que maintes fois au théâtre il lui est arrivé d'en agir ainsi pour surprendre dans l'auditoire quelque jeu de physionomie qu'il savait ensuite interpréter dans une composition.

« — Qu'est-ce cela? dit Voltaire.

« — Cela, répondit l'artiste, c'est un distrait, un curieux, quelque provincial, un malavisé qui vous oublie et s'isole dans son rêve. Je le ferai vieux et laid.

« — Ce serait une faute, repartit le poëte. Dans l'ordre de la pensée, quiconque s'isole et ne voit que son labeur deviendra puissant. Faites-le jeune, enthousiaste, intelligent. D'ailleurs, si c'est un provincial, en province, monsieur Moreau, on est toujours jeune. »

« Cette parole me revient à l'esprit au moment où je parcours d'un doigt rapide ces études si diverses que vous avez fait applaudir sur le théâtre, les peintres, les sculpteurs, les architectes, l'art ancien, l'industrie d'art, les châteaux et les temples. Voltaire avait raison. Rien ne vous paraît aride. Vous avez l'enthousiasme, la foi, la ténacité. Paris et ses grands bruits ne parviennent pas à vous distraire. Vous êtes à votre labeur. En province, on est toujours jeune.

« Ce n'est pas M. Gaston Le Breton, directeur du musée céramique de Rouen, correspondant du Comité, qui voudrait me contredire. Avec quel soin ce chercheur essaye de reconstituer la genèse de peintures murales récemment découvertes à Gisors! Il s'agit d'une frise décorative dans une habitation particulière. Par instants, en écoutant parler M. Le Breton, je me suis cru guidé par un artiste

érudit à travers les thermes de Pompéi. Au surplus, mon illusion n'avait rien de trop étrange. De l'aveu de votre confrère, les peintures de Gisors seraient une œuvre gallo-florentine. Leur auteur appartiendrait à l'école de Fontainebleau. Or, Primatice et Rosso ne sont-ils pas les descendants de ces peintres aimables auxquels l'ancienne Rome avait demandé de décorer Pompéi? « Nous avons tout lieu, dit M. Le Breton, d'attribuer ces peintures à quelque élève de Primatice ou de Nicolo del Abbate, venu à cet effet de Fontainebleau. Étant donné le sujet traité, *Scènes du triomphe de Jules César,* après avoir examiné la plupart des *Triomphes* allemands ou italiens des quinzième et seizième siècles, il nous paraît résulter de cette étude que le *Triomphe de César* par Mantegna a dû exercer une certaine influence sur l'esprit de l'artiste qui a exécuté la frise de Gisors. Certes, ce dernier est loin d'avoir atteint à cet art si élevé dans l'interprétation de l'antique, à cette expression de physionomie si ferme, si nette de modelé qui distinguent Mantegna. Toutefois, certains détails révèlent sur divers points une inspiration peu différente de celle du grand maître italien.»

« Nous voici renseignés sur l'œuvre. Mais quel en est l'auteur? Mr Le Breton a cherché à le découvrir, et c'est avec beaucoup de sens qu'il a d'abord tenté de retrouver le nom du personnage qui avait pu commander cette décoration. L'écrivain, dans ses conjectures, s'arrête à Renée de Ferrare, fille de Louis XII, en faveur de laquelle on avait érigé, en 1528, le domaine de Gisors en comté. Soit. Mais Renée de Ferrare, partie de France dès 1527, n'y reparaît qu'après 1559, pour aller habiter le duché de Montargis. Ces dates ont leur importance.

« D'autre part, si nous ouvrons les comptes des bâtiments du Roi, de 1528 à 1571, transcrits par le marquis de Laborde, et publiés par la Société de l'histoire de l'art français, — à laquelle tous les amis de notre école sont heureux de rendre hommage, et que je tiens beaucoup à saluer en passant, — si, dis-je, nous ouvrons les comptes des bâtiments, nous y trouvons un certain « Pierre Moreau, maître des œuvres de maçonnerie pour le Roy nostre sire au bailliage de Gisors ».

Que fait un architecte à moins qu'il ne bâtisse!

« Nous pouvons donc conclure de l'existence de cet architecte, mort vers 1544, que François Ier a dû posséder quelque habitation à Gisors. Celle dont nous a entretenus M. Le Breton n'a-t-elle pas appartenu au Roi plutôt qu'à Renée de Ferrare ?

« A bientôt, nous l'espérons, la solution du problème.

« Nous ne quittons pas l'école de Fontainebleau en écoutant parler M. Lhuillier, vice-président de la Société d'archéologie, sciences, lettres et arts de Seine-et-Marne. Ses *Documents pour servir à l'histoire de la céramique* jettent une vive lumière sur l'émailleur Barthélemy de Blenod, naturalisé Français en novembre 1602, continuateur de Bernard Palissy, dont il fut peut-être l'élève. M. Lhuillier n'est pas loin d'admettre que Barthélemy de Blenod a pu s'établir dans l'ancien atelier de Girolamo della Robia, à Avon, près de Fontainebleau. Votre confrère appuie de preuves très-sérieuses sa lecture d'un monogramme sous lequel les conservateurs des musées de Sèvres, de Varzy et de Kensington avaient cherché la signature de Guillaume Dupré, tandis qu'il convient d'y voir celle de Barthélemy de Blenod.

« Encore des ratures sur les catalogues.

« M. Lhuillier suit la trace de l'émailleur jusqu'en 1626. Puis il s'arrête devant Clériсy, Jean Lemaire et Jacques Périlleux. Voilà pour la fabrique d'Avon.

« Montereau, Boissettes, Courbeton, Melun, Provins ont eu aussi leurs fabriques, et M. Lhuillier en connaît bien l'histoire. Puis, par un procédé que les orateurs oublient rarement, votre collègue s'est tout à coup élevé du particulier au général, de sa province briarde à la grande patrie.

« Rappellerai-je la correspondance bien française de notre ministre à la cour de l'électeur de Bavière, le chevalier Hubert de Folard, qui avait entrepris de doter notre manufacture nationale de Sèvres d'un jeune chimiste de talent dont les produits rivalisaient avec ceux de la Saxe ? Ce chimiste était M. de Limprünn. Il possédait le secret de la fabrication de la pâte dure, et Sèvres, en ce temps-là, fabriquait seulement la pâte tendre. Vous voudrez relire, Messieurs, les lettres pressantes de Folard à notre ministre des affaires étrangères, le duc de Choiseul. Il y a dans la sollicitude éclairée du chevalier de Folard quelque chose de cet ardent amour du pays qui se trahit sous la plume de Colbert, lorsqu'il parle d'un

autre établissement national, l'Académie de France à Rome. Rien de ce qui intéresse la richesse d'une nation n'est indigne d'occuper les hommes supérieurs.

« M. l'abbé Guillaume, archiviste du département des Hautes-Alpes, membre du Comité de l'Inventaire des richesses d'art, à Gap, nous a fait connaître, à l'aide de documents contemporains, l'histoire de deux églises des Hautes-Alpes. Les pièces résumées par M. Guillaume datent de 1469 et de 1507. Ce sont des jalons précieux. L'histoire de l'architecture dans les Alpes françaises préoccupe à juste titre M. Guillaume. Généralement, les populations placées sur les frontières d'un pays parlent deux langues. L'art subit la même loi. Les styles se pénètrent naturellement dans toute région qui confine à deux peuples, et parfois il est assez difficile de démêler la part de chacun des monuments élevés en collaboration par des races distinctes. C'est à rechercher la trace du génie français dans les églises de l'ancien diocèse d'Embrun que s'applique M. Guillaume.

« Et il se plaît à voir dans cette région le centre d'une école d'architecture au quinzième et au seizième siècle.

« Mais ce qui rend la communication de l'archiviste des Hautes-Alpes vraiment utile, c'est qu'en faisant connaître dans leurs détails les chartes relatives aux églises de la Salle-les-Alpes et de Guillestre, il éclaire d'un jour inattendu l'histoire des corporations de maîtres d'œuvres et celle de la construction des églises, il y a quatre siècles, au pays embrunais.

« Le Comité des Sociétés des Beaux-Arts, de date plus récente que le Comité des travaux historiques, n'a cependant jamais fait acte de jalousie envers son aîné. Jamais non plus, je vous le jure, il n'a volontairement chassé sur le domaine d'une section rivale. Il est vrai que M. Letellier, président de la Société des archives photographiques du Havre, vient de faire de grands efforts pour nous induire à mal. Les monnaies d'or trouvées sous le chœur de l'église de Bléville, démoli en septembre dernier, se réfèrent aux règnes de Charles VII, Louis XI, Henri VI d'Angleterre, etc. Je ne vous en dis rien pour ne pas éveiller de légitimes regrets. N'était la photographie toute moderne de ces pièces d'or que vous a montrée M. Letellier, sa communication garderait un caractère archéologique de nature à nous interdire d'en parler ici. Au surplus, il

s'agit de pièces d'or... Ne laissons peser sur nous aucuns soupçons fâcheux. Ce trésor ouvert commande une grande réserve!

« Je me sens plus à l'aise avec M. Célestin Port, archiviste du département de Maine-et-Loire, membre non résident du Comité. C'est de Michel Colombe qu'il nous a parlé. Que dis-je! Michel Colombe apparaît au premier plan dans la très-curieuse et très-intéressante relation communiquée par M. Port. Nous sommes en 1496, à Saumur. Loys du Bellay, abbé de Saint-Florent, songe à construire les voûtes de l'église de son abbaye. Mais il ignore si les murs n'ont pas besoin d'arcs-boutants. Que fait-il? Il s'adresse au plus habile maître de la région, Michel Colombe, qui demeure à Tours; il lui demande de désigner des hommes de son choix, capables de procéder à une expertise sérieuse sur la solidité des murs de l'église. Aussitôt, Michel Colombe cherche autour de lui les maîtres d'œuvres en renom, et Jehan Raschez, Macé Taschereau, Reverand et Martin Courtays, Jehan Allain, Georges, Déduit, Bergier, La Flèche, etc., sont envoyés à Saumur par le sculpteur des mausolées de François II et de Philibert de Savoie. Que dites-vous, Messieurs, de ces ressuscités qui nous apparaissent formant une sorte de cortége à Michel Colombe et possédant tous leurs titres de maîtrise, car ils se réclament, dans leur déposition, des églises qu'ils ont construites ou relevées : Notre-Dame la Riche, Saint-Pierre du Boyle, Saint-Saturnin, Notre-Dame de Cléry? Que pensez-vous de cette pléiade d'artistes appartenant à l'école tourangelle au moment de sa splendeur, et dont les noms, hier encore, étaient inconnus?

« Remercions M. Port de sa découverte. Elle précise la date de nombreux monuments, elle révèle dix noms d'artistes, elle témoigne de l'autorité du maître, Michel Colombe, dans les dernières années du quinzième siècle. En effet, nous avons la preuve que cet artiste a été plus qu'un sculpteur éminent : ses contemporains l'avaient reconnu chef d'école.

« Si Charles Blanc, notre modèle à tous dans l'art de bien dire, était ici, je crois qu'il adresserait peut-être un léger reproche à M. Jacquot. Vous avez tous lu, Messieurs, la lettre exquise de Charles Blanc à M. Maxime Lalanne, publiée par celui-ci en tête du *Traité de la gravure à l'eau-forte*. « J'ai vivement apprécié, écrit l'auteur de l'*Histoire des peintres*, les excellents conseils que

vous donniez au jeune graveur, à l'*aqua-fortiste*, comme on dit aujourd'hui, par un néologisme qui n'est guère moins barbare que le mot *artistique*. »

« Barbare, le mot artistique! Et M. Jacquot, membre de la Société d'archéologie lorraine, vous apporte une étude sous le titre : *Recherches artistiques en Lorraine*. Par bonheur, la lettre de Charles Blanc a tantôt vingt ans de date, et comme un vieux néologisme perd avec les années sa qualité de proscrit, nous n'insistons pas.

Puis, querelle de grammairien
Aux yeux des gens d'esprit ne prouva jamais rien.

« M. Jacquot poursuit ses recherches dans un but très-déterminé. Ce sont les instruments de musique reproduits sur les monuments qui l'attirent. Toutefois, la tombe sculptée de Pierre Wœiriot, orfèvre du duc René II, a frappé M. Jacquot. Votre confrère s'est aussitôt souvenu qu'un fils de Wœiriot a gravé le portrait de Gaspard Duiffoprugcar, le célèbre luthier tyrolien, appelé en France par François Ier, et qui vécut successivement à Paris et à Lyon. M. Jacquot s'est donc gardé de passer sous silence la tombe de Wœiriot. Ainsi s'accroît d'un renseignement utile l'histoire de l'art au seizième siècle. Quant aux harpes, aux cornemuses, aux tourne-bouts, ils sont assurément nombreux sur les édifices ou les fragments que garde notre province humiliée. Reposons-nous sur M. Albert Jacquot du soin de les découvrir tous et d'en faire hommage à la mère patrie comme d'un tribut inoffensif et pourtant glorieux dont le vainqueur d'hier ne prendra pas ombrage.

« C'est une poignée d'autographes que vous offre M. Charles Marionneau, correspondant du comité à Bordeaux. Signés par le sculpteur Verberckt, ils ont trait aux sculpteurs Vernet et Francin.

« Verberckt a fait prix avec la jurade pour la décoration de la place Royale de Bordeaux. Il habite Paris, où il est connu comme sculpteur en bois, en terre cuite, ornemaniste et quelque peu architecte. Il se rendra quand il sera temps à Bordeaux. En attendant, il prépare les dessins de la décoration qu'il doit sculpter. Tout à coup il apprend qu'un sculpteur nommé Vernet, habitant Bordeaux, travaille à la place Royale. Notre artiste s'en émeut, il écrit d'un trait à l'intendant de Tourny : « Selon que M. Gabriel me l'a dit,

le sieur Vernet, sculpteur de Bordeaux, doit faire, par ses ordres, les ornements du pan coupé de la place Royale ; j'ay sçu d'ailleurs, par des lettres qui m'ont été écrites, que ledit sieur Vernet prétend tout faire, et qu'il avait déjà attaqué la plus grande partie des ouvrages de la Bourse. Il n'y a point d'apparence, Monseigneur, que le tout soit votre ordre, en ce qu'il y a dans ces ouvrages plusieurs morceaux qui sont fort au-dessus de la portée de ce sculpteur. »

« Voilà un Vernet qui n'est pas flatté par son confrère, et nous pouvons croire qu'il n'ira pas loin. Mais Verberckt ne parvient pas à quitter Paris. Cependant, on s'impatiente à Bordeaux. C'est alors que notre artiste propose son associé Claude-Clair Francin, fils de François-Alexis, que Coyzevox avait marié le 12 janvier 1693, aux Gobelins, avec Léonore Coustou, sa nièce, sœur des sculpteurs de ce nom. Francin est accepté. A la vérité, Verberckt avait fait de lui un portrait plus flatteur que celui de Vernet.

« Monseigneur, écrivait-il à M. de Tourny, si vous vouliez accepter à ma place le sieur Francin, mon associé, qui est un homme de beaucoup de mérite, je suis fort assuré que vous en seriez content, car il a très-bien étudié sa profession tant à Rome où il a été à la pension du Roy, que chez MM. Coustou, ses oncles; d'ailleurs il est de l'Académie royale de peinture et de sculpture, où il a été reçu avec distinction. De plus, c'est lui qui a fait ce qu'il y a de mieux, pour la sculpture, aux portails de Saint-Roch, de l'Oratoire et des Théatins, qui sont des ouvrages de la nature de ceux qui regardent la place Royale de Bordeaux. »

« A la bonne heure, ces lignes nous consolent du portrait de Vernet! Si nous faisons appel à nos souvenirs, nous sommes naturellement amenés à conclure que M. Marionneau possède de nombreuses lettres d'artistes. Demandons-lui, n'est-ce pas? l'histoire développée des monuments de Bordeaux, écrite par ceux-là mêmes qui les ont élevés. Il est homme à ne pas se dérober, et, sûrement, nous prendrons plaisir à l'entendre.

« On prétend que l'Académie française rémunère quiconque lui apporte un mot inconnu.

« Je n'en crois rien, car, à ce compte, elle serait ruinée depuis longtemps. Mais que donnera l'Académie des Beaux-Arts aux adroits chercheurs qui, pendant cette session, nous ont fait con-

naître de nouveaux noms? M. Tancrède Abraham, conservateur du Musée de Château-Gontier, vice-président de la Société des arts réunis de la Mayenne et correspondant du Comité, est au nombre de ces explorateurs habiles.

« Un orfèvre du quinzième siècle, Gervais Tressard, s'est révélé à lui dans une inscription des plus explicites gravée sur un reliquaire. Cet orfèvre habitait, en 1470, près de Château-Gontier.

« Environ trois siècles plus tard, en 1717, un miniaturiste, Gabriel Raveneau, chanoine royal de l'église Sainte-Geneviève de Paris, signait plusieurs enluminures d'un missel dont le mérite est loin d'être ordinaire.

« Qui donc avait nommé Tressard ou Raveneau?

« M. Abraham n'a pas borné à ces indications nouvelles sa moisson de 1883. Il a parlé en connaisseur d'une *Vierge* en ivoire du quinzième siècle, un chef-d'œuvre de grâce; il a dit, en homme qui tient le pinceau, l'élégance affinée, légèrement précieuse, de panneaux décoratifs de Boucher et de Jean-Baptiste Huet.

« M. Hervé, membre de la Société musicale-fanfare de l'Isle-Adam, s'est occupé de Carl Engel, un écrivain originaire de Hanovre, et depuis longtemps fixé à Londres. C'est Engel qui a formé la collection des instruments de musique à South Kensington. Naturellement il dut faire le catalogue de son musée. Puis, comme il était érudit, il imagina d'écrire sur la musique des Assyriens, des Égyptiens et des Hébreux. Il entre plus d'hypothèses que de certitude dans les livres d'Engel. Nous constatons qu'il a relevé les harpes, les dulcimers et les kinnors antiques, sculptés sur des restes de monuments; mais lorsqu'il les a découvertes, ces vaines images ne rendaient plus de sons. C'est donc seulement par induction qu'Engel s'est permis d'aborder le chapitre toujours inexpliqué de la notation musicale chez les anciens.

« Je termine, Messieurs. Il ne me reste plus à parler que des lectures de MM. Francis Jacquier et Léon Vidal.

« Ce n'est pas en Angleterre, mais en Normandie, que nous appelle M. Francis Jacquier, membre de la Société des Beaux-Arts et juge au tribunal de commerce de Caen. M. Jacquier vous a entretenus de l'*Initiative individuelle dans la formation des ouvriers d'art.* L'initiative individuelle, quelle rare vertu dans notre pays de centralisation, où chacun reste trop souvent immobile, jusqu'à ce qu'il

ait reçu le mot d'ordre, l'impulsion du pouvoir! Agir par soi-même, seconder le mouvement général en le fortifiant de sa propre activité, voilà qui est d'un bon exemple.

« M. Jacquier se plaît à reconnaître les efforts de l'État en faveur de l'industrie d'art; il a retenu le nom des écoles ouvertes par le Gouvernement, supputé le chiffre des subventions, apprécié la dépense que nécessitent les moulages, et il s'est dit qu'il ne fallait rien demander de plus à l'État. Mais, rentré dans ses ateliers, le chef d'industrie s'est consulté lui-même. Il a cherché du regard ceux de ses apprentis ou de ses ouvriers qui lui paraissaient doués d'une instruction assez forte pour prétendre un jour aux fonctions de contre-maître ou de patron. Il lui a semblé qu'ils étaient rares. Cependant l'intelligence est en éveil chez un grand nombre d'enfants. C'est à ces jeunes esprits que M. Jacquier s'est intéressé; ce sont eux qu'il a pris à tâche d'instruire, dût cette initiation toute pratique, opérée sans bruit, être onéreuse à l'industriel!

« Qu'est-ce que cela, si le relèvement de notre industrie d'art est au bout! Au surplus, votre confrère vous l'a dit, les charges qui résultent de l'initiative individuelle du patron dans l'éducation de ses ouvriers « sont plus apparentes que réelles ». Il vous a dit encore : « Je ne parle pas sans quelque expérience de l'essai. » Enfin, si j'ai bien retenu les dernières paroles de M. Jacquier, les voici : « Quant à cette école définitive de l'ouvrier d'art, qui est l'atelier, école dont nous sommes les seuls maîtres, il nous appartient d'y former des ouvriers de mérite qui nous quitteront peut-être au lendemain de leur formation; mais qu'importe, s'ils gardent de leur séjour auprès de nous des principes, du goût, une doctrine étendue, une science profonde de la pratique de leur art! »

« Je n'affaiblirai pas cette parole française sur l'ouvrier par un commentaire. Je me borne à rappeler que le délégué de la Société des Beaux-Arts de Caen est un chef d'industrie.

« Mais il me tarde de saluer M. Léon Vidal, membre de la Société de statistique de Marseille, un vétéran de nos sessions, — vétéran qui n'a rien de vieux, en vertu du mot spirituel que vous savez. — M. Vidal est l'homme d'une idée, je me trompe, il est l'homme d'un fait. Professeur à l'école des arts décoratifs, votre confrère voit se grouper chaque jour autour de sa chaire cinquante ouvriers

d'art qui, de retour dans leurs ateliers, essayent de mettre en pratique ses utiles leçons de *Reproductions industrielles*. Nous avions lu le substantiel ouvrage publié par M. Vidal sur le cours qu'il professe; nous connaissions les planches qui accompagnent ce volume; les curieux appendices de M. Vidal au *Traité des impressions photographiques* de Poitevin nous étaient familiers, et, lecteur crédule, nous nous supposions instruit sur les procédés de reproductions graphiques et plastiques. Quelle n'était pas notre erreur!

« Nous venons d'entendre le professeur de l'école des arts décoratifs exposer « l'utilité d'un enseignement de procédés de dessin propres à une transformation immédiate en clichés typographiques », et du même coup nous apprécions la profondeur de notre ignorance.

« Non, nous n'avions pas saisi l'imperceptible barrière qui sépare les arts d'interprétation et les arts industriels de copie. Vous dites à l'artiste, quel que soit son âge : « Interprète la nature! » Au contraire, au dessinateur chargé de la propagation de l'œuvre d'art vous devez dire : « N'interprète pas, transpose! »

« Or, cette parole sévère, d'une application parfois difficile, personne ne la sait dire avec plus de compétence, plus d'autorité, plus d'amour que n'en possède M. Vidal. Ai-je tort, Messieurs, de chercher le cœur sous la parole technique, quelquefois aride, du professeur? Je ne le pense pas. Le cœur se trahit sans doute dans un fier mouvement d'éloquence; mais quel que soit le discours, lorsque le désintéressement, l'oubli de soi, le soin d'autrui transparaissent, le cœur y a sa place.

« Quelle a été la préoccupation de M. Vidal lorsqu'il a pris la parole dans cette enceinte? Vous l'avez entendu comme moi, c'est la gloire d'un artiste français, d'un dessinateur hors de pair, d'un homme mort hier en pleine séve, sur le grand chemin qu'il s'était tracé, c'est Gustave Doré qui a servi d'exemple à M. Vidal lorsqu'il demande le respect, la transcription fidèle de la pensée des maîtres.

« Courage donc et succès à ce précepteur dévoué. Ses livres, ses notes, ses discours renferment les éléments d'une *grammaire* qui a toute la portée d'un acte patriotique. Ce sont des maîtres comme lui que nous devons souhaiter à ces « générations d'ouvriers instruits et habiles » dont nous parlait il y a deux jours, dans son style élégant et sobre, avec un art que je lui envie, notre président, M. le directeur des Beaux-Arts.

« On raconte qu'une puissante tribu du royaume de Grenade avait pris pour armes parlantes deux jeunes hommes armés de massues et détruisant une ville. Autour de cet emblème était gravée la devise : « C'est peu de chose. » Légende pleine d'orgueil ! Elle témoignait de l'audace des ancêtres d'Aben-Hamet, capables, quel que fût leur nombre, d'accomplir les plus grands exploits.

« Lorsque vous revenez ici chaque année, Messieurs, jeunes de cœur, ardents, enthousiastes, mais en somme réduits quant au nombre, peut-être quelque sceptique, mesurant l'étendue de la tâche qui vous séduit, et les ressources modestes laissées à votre portée, ose-t-il murmurer la devise des Maures de Grenade en y attachant un autre sens : « C'est peu de chose. »

« Sans doute, Messieurs, vous n'êtes que quelques-uns; votre Comité date d'hier ; c'est à peine si vous avez atteint votre septième année.

« Dans l'ancienne Rome, vous porteriez encore la robe prétexte. Cependant, vos premiers efforts n'ont pas été stériles ; des découvertes d'un haut intérêt marquent toutes les étapes de votre vie laborieuse ; il reste des témoignages écrits de votre persévérance intelligente, de votre activité que rien ne ralentit, de votre foi que rien n'égare. Si donc, en présence de l'œuvre accomplie, déjà glorieuse, mais restreinte encore, vous entendiez dire : « C'est peu de chose », ne vous troublez pas. Soyez fiers, au contraire, des résultats de votre labeur ; ce peu de chose que vous doit le pays, ce n'est rien moins que de la gloire oubliée ; ce peu de chose, c'est le plus souvent de la douleur, c'est quelquefois du génie ; ce peu de chose, ce sont les archives pacifiques d'une nation, c'est le passé rayonnant, c'est l'avenir heureux d'un grand peuple ; ce peu de chose, Messieurs, c'est la France ! »

A la suite de ce rapport, M. le docteur Sicard, vice-président, qui a remplacé au fauteuil M. Edmond About, président, prononce une courte allocution. Il remercie de leur présence les membres des Sociétés des Beaux-Arts, les félicite au sujet des travaux communiqués, et déclare close la session de 1883.

La séance est levée à six heures.

Séance générale du samedi 31 mars.

Le samedi 31 mars, a eu lieu dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, sous la présidence de M. Jules Ferry, président du conseil, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, l'assemblée générale qui clôt, chaque année, les réunions des Sociétés savantes et des Sociétés des Beaux-Arts.

Le président du conseil est arrivé à deux heures, accompagné de son chef du cabinet, M. Georges Morel, et de M. Xavier Charmes, directeur du secrétariat. Il a été reçu par M. Gréard, vice-recteur de l'Académie de Paris, par les hauts fonctionnaires de l'Université et par les membres du Comité des travaux historiques et scientifiques.

Le ministre a pris place sur l'estrade, ayant à sa droite et à sa gauche MM. Milne-Edwards et Léopold Delisle, présidents de sections au Comité des travaux historiques et scientifiques; M. Oustry, préfet de la Seine, et M. Camescasse, préfet de police. Le vice-recteur occupait sa place ordinaire en face du ministre. Autour de M. Jules Ferry, ou sur les premiers rangs de l'hémicycle, se trouvaient MM. Léon Renier, président honoraire du Comité; Chevreul, Pasteur, Levasseur, Henri Martin, Faye, Alfred Maury, Gaston Boissier, Frédéric Passy, Charton, Baudrillart, Heuzey, Boutmy, Charles Robert, Alexandre Bertrand, Siméon Luce, le marquis de Chennevières, Hébert, Victor Bonnet, l'amiral Mouchez, membres de l'Institut; MM. Ramé, Chabouillet, Tranchant, Servois, Gustave Desjardins, Chéruel, Bœswilwald, Olivier Rayet, Alfred Grandidier, Maunoir, Albert Lenoir, Duveyrier, Lyon-Caen, Angot, Vaillant, membres du Comité des travaux historiques et scientifiques; M. Étienne Arago, conservateur du Musée du Luxembourg; MM. Kaempfen, Langlois de Neuville et Poulin, directeurs au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts; MM. Vieille, Manuel, Lévy, Vapereau, Jacoulet, Hément, inspecteurs généraux de l'instruction publique.

L'excellente musique de la garde républicaine prêtait son concours à cette cérémonie.

Le président du conseil, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, a prononcé le discours suivant :

« Messieurs les membres des Sociétés Savantes de Paris et des départements,

« C'est pour la cinquième fois qu'il m'est donné de clore vos travaux. Je crois pouvoir dire, sans être démenti par personne, que ce Congrès diffère sensiblement de ceux qui l'ont précédé. Si la modestie interdit aux institutions comme aux individus de faire leur propre éloge et de se proclamer grandes et parfaites, elle ne leur défend pas, j'imagine, d'affirmer leur vitalité. Or nous pouvons le déclarer ici, le Congrès des Sociétés Savantes est une œuvre vivante et bien vivante. (*Assentiment.*)

« Cette année, des circonstances plus favorables, une organisation plus large et plus ouverte, vous ont donné comme un renouveau d'activité; je n'en veux pour preuve que l'affluence des savants venus à vos réunions, que l'importance et le nombre des questions débattues, que l'animation des discussions contradictoires et surtout la vie intense et nouvelle qui s'est manifestée dans les sections de création récente, et particulièrement dans cette section de l'économie politique et sociale que je me fais honneur d'avoir instituée, et qui constitue, de l'aveu de tous, au grand profit du développement scientifique dans notre pays, et à l'honneur de ces solennités, un véritable progrès et une grande espérance pour l'avenir. (*Applaudissements.*)

« Messieurs, d'où vient donc ce rajeunissement qui frappe tous les yeux? D'où vient cette activité nouvelle dont le monde savant se félicite et s'enorgueillit? La raison, selon moi, la voici :

« C'est que le Congrès des Sociétés Savantes s'est enfin conformé à la loi supérieure qui régit la science moderne : la science moderne ne saurait vivre à l'état fragmentaire, elle ne supporte pas l'isolement, la spécialité excessive; elle est nécessairement encyclopédique. C'est en devenant encyclopédique comme elle que le Congrès des Sociétés Savantes est assuré d'un développement progressif et d'une action sérieuse et féconde. (*Applaudissements.*)

« Messieurs, c'était une idée, qui, dans le principe, ne manquait ni de justesse ni de grandeur, mais qui devait peu à peu, par la force des choses, devenir étroite et insuffisante, que de concentrer

tout le travail des Sociétés Savantes dans la recherche et dans la publication de documents inédits de l'histoire de France.

« Il n'était pas assurément d'œuvre plus considérable; et c'est, sans aucun doute, une science nationale entre toutes, éternellement féconde, et qui a quelque chose de sacré pour notre patriotisme, que celle qui nous fait connaître les origines de notre histoire nationale, ou qui recherche dans les documents qui nous restent du passé de nos provinces les éléments de cette histoire de l'art français, de l'art local et national, une histoire bien incomplète, jusqu'à présent, sur bien des points, mais qui s'édifie peu à peu, je suis bien aise de le dire, par le travail patient et suivi des Sociétés de Beaux-Arts des départements. (*Vive approbation.*)

« Mais des objets aussi intéressants, aussi chers à nos cœurs, pouvons-nous dire, ne devaient pas retenir et absorber indéfiniment le mouvement des Sociétés Savantes. Il a fallu élargir le cadre de vos travaux; il a fallu enfin marquer le caractère encyclopédique de vos études par l'établissement de cette section administrative, économique, législative, comme on voudra l'appeler, mais qu'il faudra bien quelque jour se décider à nommer de son vrai nom : la section des sciences sociales.

« Avec elle, maintenant, la série est complète, l'encyclopédie réalisée. Cette science de l'homme en société est au sommet; à la base, vous avez les sciences mathématiques, physiques et chimiques; au centre, l'histoire avec ses manifestations diverses, l'histoire avec ses auxiliaires naturels et nécessaires, ceux-ci fouillant le sol pour retrouver les origines préhistoriques de notre race; ceux-là interrogeant les monuments de l'antiquité et du moyen âge; d'autres, — phalange audacieuse, aventureuse, et qui fait tant d'honneur au nom français de par le monde, — se répandant sur la planète, l'étudiant dans ses produits divers, dans ses habitants, interrogeant les civilisations disparues, examinant curieusement, méthodiquement ces arrêts du développement intellectuel qui constituent l'état sauvage, et nous rapportant incessamment, de ces excursions hardies et fécondes, des découvertes dont la science universelle fait son profit et dont la patrie s'honore. (*Vifs applaudissements.*)

« Mais quelles que soient nos ambitions nouvelles, si larges que soient les horizons qu'il nous est désormais permis d'embrasser, nous n'oublierons jamais notre point de départ. Il est avant tout

historique et national, et tout ce qui se rattache à notre pays, à ses origines, au long développement de sa civilisation, tout ce qui touche aux documents de l'histoire de France, sera toujours le premier, le plus grand, le plus cher souci des savants réunis dans ce Congrès.

« Vous avez, Messieurs, dans cet ordre d'idées, une autorité toute particulière; vous jouissez d'un crédit et d'une puissance d'opinion qui n'appartiennent qu'à vous; j'y fais appel en ce moment. Je vais demander aux Chambres un sacrifice, que plusieurs jugeront considérable, pour faire rentrer dans nos collections nationales des documents d'une incomparable valeur, qui en ont été [illegible] arrachés il y a quelque quarante ans. J'ai l'intention de déposer sur le bureau de la Chambre des députés une demande de crédit de 600,000 fr., afin d'exécuter le pacte si heureusement négocié et conclu par l'homme qui siége à ma gauche, avec les administrateurs du Musée britannique; pacte aux termes duquel nos collections nationales, notre grande Bibliothèque, les bibliothèques de Tours, d'Orléans, de Troyes, de Lyon, rentreront en possession de monuments uniques dans leur genre, devenus d'une rareté prodigieuse, et qui se comptent par unités dans une ou deux, tout au plus, des grandes bibliothèques du monde.

« Vous savez tous, Messieurs, cette triste, cette lugubre histoire. Vous savez par quel méfait audacieux, doublé de vandalisme, des manuscrits se rattachant à la plus haute antiquité paléographique, ce Psautier de Lyon, ce Pentateuque de Tours, ces témoins vénérables de cette époque crépusculaire où quelques débris des lettres romaines surnageaient sur le flot croissant de la barbarie, ces restes d'une civilisation enfouie dans des ténèbres à peu près éternelles; — vous savez, dis-je, comment ils ont été enlevés [illegible] bibliothèques, arrachés par feuillets, découpés par morceaux, et pour être vendus, il y a moins d'un demi-siècle, à un grand [illegible].

Vous savez aussi qu'à la mort du [illegible], son héritier mit ces précieux trésors en vente, et que le [illegible] de Londres s'interpose pour empêcher leur transport aux États-Unis.

« Mais, Messieurs, ces documents importants, qui ne représentent pas moins de 200 volumes, qui sont notre chose et notre bien, qui sont une part de notre histoire, [illegible] en bien ils auraient passé l'Atlantique, ou bien ils seraient entrés sans

difficulté dans le Musée britannique, sans l'intervention éclatante, opportune, décisive, du vigilant gardien de notre illustre Bibliothèque nationale. (*Applaudissements.*)

« Messieurs, il convient ici, devant cette élite du monde savant, de rendre un double hommage à qui de droit. Nous rendrons d'abord, si vous le voulez bien, un public et solennel hommage à la droiture, à la loyauté de nos voisins d'Angleterre... (*applaudissements*), à l'esprit de justice de leurs savants, aux nobles sentiments des *trustees* du *British Museum;* ils ont, dès les premiers jours, avec une galanterie qui ne nous dispense pas de la gratitude, reconnu notre droit de préemption et négocié eux-mêmes, pour un prix que les hommes compétents jugent modéré, le retour dans nos collections de ces inestimables trésors. (*Vive approbation.*) Au nom de la science française, rendons hommage à la loyauté et à l'équité de l'Angleterre. (*Applaudissements.*)

« Et ensuite, Messieurs, il faut rendre hommage au savant éminent dont les travaux scientifiques sont connus de tout le monde, mais dont le nom sera attaché désormais à cette reprise de notre héritage, à M. Léopold Delisle, administrateur et directeur de la Bibliothèque nationale. (*Applaudissements.*)

« Oui, Monsieur Léopold Delisle, vous avez été le grand ouvrier de cette affaire qui, pour des savants français, est véritablement une œuvre patriotique : on peut dire de vous que vous avez vu et que vous avez vaincu. (*Applaudissements.*) Vous avez signalé ces manuscrits, vous les avez reconnus, sans y avoir jeté les yeux. Avec quelle sûreté de méthode! Avec quelle sagacité merveilleuse! Et pas une de vos appréciations qui n'ait été vérifiée, et vérifiée avec un tel éclat qu'aucune voix ne s'est élevée pour y contredire. (*Vifs applaudissements.*)

« Monsieur Léopold Delisle, au nom de M. le Président de la République et du Gouvernement, j'ai l'honneur de vous remettre les insignes de commandeur de la Légion d'honneur. (*Acclamations et bravos prolongés.*)

« Nous voulons ainsi non-seulement honorer en vous le savant éminent, l'érudit incomparable, mais encore consacrer par cette distinction exceptionnelle cette noble passion qui est le véritable secret de votre clairvoyance, cette passion que vous nourrissez pour l'illustre dépôt confié à vos soins, passion ardente, passion

éclairée, passion exclusive, qui nous révèle, à côté de l'homme de science, l'homme de cœur et le patriote! (*Applaudissements.*)

« Messieurs, je crois que le Parlement ne nous refusera pas le subside nécessaire pour reprendre possession de notre bien; je crois que des Assemblées républicaines ne resteront pas sourdes à un tel appel. Eh quoi! nous avons pendant tant d'années dépensé tant d'argent pour recueillir et publier les documents de l'histoire de France; nous inscrivons annuellement à notre budget des sommes considérables pour la garde et la protection de nos archives; — nous bâtissons pour nos bibliothèques de véritables palais, nous les isolons à grands frais de tous les dangers qui peuvent les menacer, — et nous hésiterions à leur restituer des documents qui sont l'honneur de ces dépôts et qui en font la gloire aux yeux du monde savant!

« Non, Messieurs, nous n'hésiterons pas, et nous réussirons. On ne fera jamais, croyez-le bien, du Gouvernement de la République, auquel sont confiées les destinées de la France, un gouvernement aux idées mesquines, un gouvernement utilitaire, un gouvernement de courtes vues. (*Applaudissements.*)

« Deux choses sont à son honneur : il a dépensé plus qu'aucun autre pour l'enseignement populaire, mais aussi il a fait plus qu'aucun de ceux qui l'avaient précédé pour l'enseignement supérieur. La République a trouvé les établissements d'enseignement supérieur dans un état de délabrement qui a fait rougir tous les amis de la science et de l'honneur français; eh bien, depuis dix ans, la République a dépensé, en frais de construction seulement, une somme qui dépasse 60 millions de francs, c'est-à-dire, Messieurs, — et il est bon de le déclarer, — que nous en sommes aux trois cinquièmes de la route à parcourir, car, d'après une enquête approfondie, il en coûtera à la France 100 millions pour mettre ses établissements d'enseignement supérieur au niveau de tous nos rivaux des pays voisins.

« Ce sacrifice, il a été fait par l'État, sans doute; mais ce qui est très-remarquable, — et j'ai, à maintes reprises, attiré l'attention de mes auditeurs, soit ici, soit dans les Chambres, sur ce fait important, — ce qui est remarquable, c'est que l'État, dans cette œuvre qui ne visait que la haute culture scientifique, la science désintéressée, a eu pour associés volontaires... que dis-je? pour promo-

teurs, pour incitateurs, si j'ose ainsi parler, les conseils municipaux des grandes villes de France. Aussi bien ici, à Paris, pour refaire cette vieille Sorbonne où la science est si à l'étroit, et pour reconstruire le Collége de France et l'École de droit, — quand l'état du budget nous permettra de songer à ces deux dernières œuvres, — aussi bien à Paris que dans les départements, à Bordeaux, à Lille, à Marseille, à Toulouse, à Lyon, — j'en passe, Messieurs, il faudrait nommer toutes les grandes villes — partout et toujours, nous avons trouvé la sollicitation, le concours, les sacrifices financiers les plus considérables de la part des municipalités républicaines. (*Applaudissements.*)

« Je dis que c'est là un grand fait, que c'est la marque d'un de ces profonds instincts qui caractérisent notre race. Oui, la démocratie française a le sentiment que dans une société laborieuse et égalitaire comme la nôtre, l'enseignement supérieur n'est pas du superflu, c'est le nécessaire! (*Approbation.*) L'enseignement supérieur, les études désintéressées dans une société affairée, pressée par le travail, besoigneuse comme la nôtre, c'est, Messieurs, la seule force réelle qui puisse contenir ce grand courant d'utilitarisme étroit et d'industrialisme exclusif dans lequel l'idéal de la patrie française risquerait de succomber! (*Applaudissements.*)

« Il faut, dans un pays qui n'a plus d'aristocratie de race, et où les aristocraties de fortune se dissipent presque aussitôt qu'elles sont fondées, il faut que l'Etat, qui est le riche, qui est le savant, et qui a le loisir, prenne en main les nobles causes que le travail, que l'entraînement des affaires, que le courant des choses positives font nécessairement perdre de vue à la masse de la société.

« C'est là le rôle de l'État dans une société démocratique; et plus cette société est démocratique, plus la bataille pour la vie y est ardente, plus le flot de l'industrialisme y monte, comme une marée qui n'aurait plus de reflux, plus la société est laborieuse, égalitaire, plus il importe que l'État se charge du rôle, non-seulement d'administrateur, de gendarme, de ménagère de la société, mais de tuteur des hautes études, et, permettez-moi le mot, de gardien de l'idéal. (*Applaudissements.*)

« Messieurs, en veillant sur les hautes études, la société et le Gouvernement républicain qui la représente prennent en main et défendent les petites et les moyennes études. Dieu me préserve

de rien dire de blessant pour les écoles primaires, — je ne suis quelque chose dans le monde que par ce que j'ai fait pour elles; — mais vraiment une démocratie qui n'aurait que des écoles primaires fussent-elles les plus belles, les plus parfaites, les plus grandioses du monde, serait une pauvre société et une pauvre démocratie. (*Vive approbation.*)

« L'enseignement supérieur, c'est le tronc puissant dont la séve alimente l'enseignement primaire et l'enseignement secondaire; ceux-ci n'en sont que des émanations, ils ne sont que des vulgarisateurs qui font passer dans la masse quelques-uns des résultats acquis, mais ils n'ont pas le pouvoir de créer la science; la science se crée, se développe, la méthode prend naissance, où? Dans l'enseignement supérieur et dans toutes les institutions qui s'y rattachent, — et la vôtre, Messieurs, n'y est point au dernier rang. (*Assentiment.*)

« L'enseignement supérieur, dans une société républicaine, remplit encore un autre office, et non moins important. Non-seulement il élève les âmes, mais il discipline les esprits.

« L'esprit scientifique, se propageant de proche en proche, peut seul tempérer et assouplir ce penchant vers l'absolu, vers la chimère, qui est l'écueil des démocraties souveraines.

« L'esprit scientifique, pénétrant la société peu à peu, descendant de l'enseignement supérieur dans les deux autres ordres d'enseignement, est véritablement la seule digue à opposer à l'esprit d'utopie et d'erreur, si prêt, quand il est abandonné à lui-même, quand il n'est pas réglé et éclairé par la science, à devenir l'esprit de désordre et d'anarchie. (*Vifs applaudissements.*)

« Il n'y a que la science qui puisse dire et apprendre aux démocraties laborieuses, impatientes, maîtresses d'elles-mêmes, que les conditions dans lesquelles se meut l'humanité ne sont pas indéfiniment et arbitrairement modifiables, qu'on ne peut y toucher qu'en respectant ce qui constitue la nature même des choses, que la terre où nous vivons n'est pas le domaine de l'absolu, et que ce qui y règne en souverain, c'est le relatif. (*Très-bien! très-bien!*) La science peut seule apprendre aux démocraties comme la nôtre que la véritable reine du monde, ce n'est pas la raison toute seule, c'est la raison réglée par le savoir.

« Messieurs, croyez-le bien, dans le monde moderne la science

sera le véritable et tout-puissant pacificateur ; aussi nous trouverez-vous toujours, trouverez-vous toujours le Gouvernement de la République prêt à seconder les efforts du monde savant, prêt à répondre à son appel, soit ici, soit ailleurs. La science et la République sont bien faites pour se comprendre ; elles font œuvre commune, elles ont même devise : la devise de la science, c'est : « Paix et travail » ; c'est aussi la devise de la République ! » (*Applaudissements prolongés.*)

A l'occasion de la septième session, quatre récompenses ont été décernées à des membres des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Ont été nommés :

Officiers de l'Instruction publique.

M. Gaston Le Breton, directeur du Musée céramique de Rouen ;
M. Léon Vidal, membre de la Société artistique de Marseille, professeur à l'École nationale des arts décoratifs, à Paris.

Officiers d'Académie.

M. Fauconneau-Dufresne, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art de l'Indre ;
M. Guillaume (l'abbé), archiviste du département des Hautes-Alpes, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art [1].

[1] On trouvera à la fin du volume la liste générale des récompenses accordées depuis la création du Comité.

LECTURES

ET

COMMUNICATIONS

I

UNE PAGE DE L'HISTOIRE DU THÉATRE.

La chronique des arts, en province, avant la révolution de 1789, est souvent tout entière dans les archives des communes. En compulsant les comptes de l'humble capitale de l'ancien Cambrésis, flamande de mœurs, on y trouve sur les Sociétés dramatiques et le théâtre populaire des quinzième et seizième siècles quelques détails qui ne sont pas sans intérêt.

Sans doute, c'est peu de chose au fond, comme une épingle qu'on attacherait au vêtement de l'Histoire ; mais, — qu'on me passe la réflexion, — une épingle peut parfois dissimuler une solution de continuité.

L'une de ces Sociétés dramatiques cambrésiennes appartenait à celles que dès le treizième siècle on confondait sous le nom générique de « Sociétés de rhétorique », qui étaient en même temps des sortes de « confréries » littéraires.

Il est fait mention de cette compagnie pour la première fois en 1426, dans les comptes du domaine[1]. On y voit que, « par ordonnance et commandement de Messieurs de le cambre » (la chambre échevinale), on donne « à l'abbé et as compaignons de Lescache pourfit, en avancement de leur feste et esbatement au jour du xxe,... xl. s. t. ». Or cette « abbaye » naissante vivra, sous cette désignation, pendant deux cents ans, jusqu'au dix-septième siècle.

On a épilogué sur la signification de ce terme unique ou divisé : « Lescache » ou « Les cache pourfit » (profit), on trouve les deux formes : faut-il croire que pour se créer partie des ressources qui lui étaient nécessaires, cette Société sollicitait la générosité des habitants, ce qui lui aurait valu alors son nom ? C'est là une suppo-

[1] Toutes les sources consultées appartiennent, sauf indication contraire, aux comptes du Domaine.

sition qu'aucun document n'est venu justifier, mais que ne saurait contredire la subvention, de valeur variable, que chaque année le magistrat accordait à cette compagnie.

On la trouve souvent désignée, plus tard, au milieu du quinzième siècle, de la seconde manière, et vers la fin de son existence par ces mots : « L'abbé de l'encache profit. » Et il faut observer que « cacher » et « encacher » signifient également « chercher » ou « pourchasser », quêter, dans ce vieux langage qui était celui de la région du Nord.

D'autre part, on doit ajouter que certaine « courtoisie » faite au nom ou à propos de ladite abbaye, consista quelquefois en une « escache » échasse d'argent, ce qui donnerait un tout autre sens au nom de cette confrérie[1].

De ces hypothèses étymologiques, laquelle faut-il adopter? Nous penchons pour la première, en laissant à de plus érudits le soin de choisir.

Il faut remarquer que les Sociétés de ce genre sont constamment désignées par cette appellation : « joueurs sur cars » (char ou chariot) jusqu'en 1567, où cette expression ne se rencontre plus dans nos comptes communaux.

Dans l'origine, à l'exemple des compagnons du douteux Thespis,

Ces acteurs mal ornés chargeant un tombereau

n'avaient pour théâtre que la voiture plus ou moins décorée qui les transportait; ce qui s'explique avec vraisemblance par le petit nombre de personnages simultanément mis en scène.

On voit alors, dans le compte du domaine de 1436, que le charpentier de la ville a « reffait avec ses ij valés, par ij fois, le jour « du xxe, le car des jueurs de la ville d'Arras », venus à Cambrai; et, plus tard, en 1526, on lit : « Aux compaignons jueurs de « l'espée et du baston, pour le jour du xxe, avoir joué sur un « charriot un jeu de farce et de joyeuse récréation, etc. »

Bientôt, cependant, cette indication purement nominative ne

[1] Ne décernait-on pas au vainqueur dans les « puys et escoles » des bijoux d'orfévrerie, fleurs ou objets divers, anneaux, « estrillé, escache, chapeau de « lauriers », instruments de musique en or ou en argent, de petites dimensions, et dont plus d'un avait donné son nom à la compagnie qui l'avait choisi pour « profit » à donner?

sera plus qu'un souvenir originel. Pour l'abbaye des cache profit, un échafaud qui s'élève chaque année, reste debout un jour et disparaît, est le théâtre habituel de ses jeux. On construisait « à frais un hourd » que l'on nommait « l'abbaye » (1448) ou « le palais de l'escache proufit » (1451-1519).

Le 13 janvier, « baptême de Notre-Seigneur », était grande fête à Cambrai ; l'abbé des cache profit et son « couvent, ses suppôts » ou « ses moines faisaient esbatements et jouaient farces et jeux de « personnaiges pour récréer le peuple ». Ce jour de liesse était le vingtième à compter de Noël : de là le nom qu'on lui donnait [1].

Le vingtième était, pour ainsi parler, la fête de fondation; les cache profit y conviaient leurs confrères des villes voisines. Le soir, à dater de 1435, un souper offert après la représentation par l'abbé, dans une taverne ou une hôtellerie d'abord, plus tard dans son « palais » éphémère, alors disposé à cet effet, réunissait les dignitaires de toutes ces compagnies. On buvait à ce repas le « vin présenté par Messieurs » à l'abbé et à ses moines pour les récompenser de leurs peines. L'importance de ce don varia entre huit pots et vingt-quatre cannes [2]. Ce souper fut même une fois, en 1455, accompagné d'un feu de joie, dont « Messieurs », bien entendu, payèrent les fagots.

Avant tout, l'abbé recevait annuellement, par courtoisie, pour l'aider à supporter les frais de la fête, une somme d'argent, toujours inscrite au chapitre des « dons et présents », et qui, de cinquante sous tournois comme on l'a vue en 1426, passa à six livres en 1429 et, s'augmentant graduellement, s'éleva jusqu'à cent, cent dix et six cents livres, quand les circonstances nécessitèrent des frais extraordinaires.

Le vingtième était d'ailleurs fête générale, et « Messieurs prévost, eschevins, collecteurs, quatre hommes, leurs gens et avec « eux notables bourgeois », sous prétexte de veiller à la garde de la ville et au maintien du bon ordre, se réunissaient « en la maison de paix, afin d'estre ensemble pour veïr et oïr les justes « esbatements qui se faisaient devant le cambre, ce dit jour ».

[1] L'année commençant à la naissance du Christ.

[2] On substitua cette dernière mesure à la première au début du quinzième siècle.

Les représentations prenant plus d'extension, du moins plus d'importance, les invités du dehors y participèrent en plus grand nombre. Les Sociétés étrangères amenèrent avec elles par politique et diplomatie autant que par curiosité ou amour du plaisir, celle-ci le prévôt, celle-là des échevins de la ville à laquelle elle appartenait.

D'ailleurs, ces personnages officiels se trouvaient avec les « moines » en fort bonne compagnie; car les riches bourgeois et les gros marchands comprenant bien leurs intérêts ne dédaignaient pas de faire partie de l'abbaye.

L'abbé était choisi en outre parmi les plus fortunés, afin de pouvoir soutenir dignement le rang et le prestige de la ville qu'il représentait, et de donner de lui-même une idée favorable, au point de vue de la convenance et de la libéralité.

Sa troupe ne comptait pas de femmes : les rôles féminins étaient remplis par des jeunes gens.

Elle comprenait aussi des mimes, jouant les « mystères ou jeux sans parler », les « monstrances ou remonstrances », semblables à nos modernes « tableaux vivants ». C'est là un genre de spectacle que l'on rencontrait partout en Flandre, principalement lors de l'entrée ou de la venue de dignitaires, de princes de l'Etat et de l'Eglise. On l'exhibait sur des échafauds, « des hourdis » élevés devant les édifices publics, aux portes de la cité, aux carrefours principaux.

Avec l'abbé marchaient encore des joueurs d'épée, de barres, etc. Son cortège considérable, précédé de « l'enseignat de l'abbaye », porté par un valet, se dénombrait par centaines, tant gens de pied que de cheval. Cette bande s'augmentait maintes fois des « serments » de la commune : archers, arbalétriers, canonniers, qui l'escortaient. Si elle pourvoyait aux frais des voyages au dehors, elle laissait aux voyageurs le soin coûteux de se vêtir luxueusement et de s'équiper de façon à lui faire honneur.

Pour que l'on pût se reconnaître dans ce nombreux personnel, à Cambrai — sans doute — de même qu'à Laon, des sortes de tessères de métal, de plomb pour la plupart, portant une empreinte *ad hoc*, étaient distribuées à tous en guise de jeton de présence et de signe de ralliement.

Comme toutes les belles fêtes, celle du vingtième eut un lende-

main caractérisé en 1441, pour la première fois, par un dîner, servi toujours dans le palais de l'abbé et dont il devait aussi supporter les frais.

Les échevins de Cambrai se virent donc amenés à seconder des efforts dont le commerce local retirait un bénéfice réel : ils distribuèrent à l'abbé de nouveaux vins et des flambeaux; et pour que les notables étrangers se trouvassent à côté de leurs pairs, le prévôt et les deux échevins semainiers prirent place dès 1482 au rang des convives [1].

On compta maintes fois parmi ces derniers des personnages de haute distinction, entre autres l'archevêque Louis de Berlaymont, qui, en compagnie de « Messeigneurs de cappiltre, de Messieurs et autres gens de bien », assista au « relief fait par Roland de Bavay, de son abbaye, le vingtième au soupper », en 1575; et douze ans après, en 1587, le maréchal Montluc de Balagny, tyran de Cambrai, et sa femme Renée d'Amboise, etc.

On ne négligeait rien pour donner plus de charme à ces repas; pendant que l'on vidait les coupes, des joueurs d'instruments, payés par l'abbé toujours, sonnaient leurs plus beaux airs pour égayer le festin.

Des sociétés de ce genre existaient partout; la liste — incomplète — de celles qui ont pris part aux réunions de l'abbaye, s'élève à plus de deux cents; elles y vinrent jusqu'au nombre de quatorze à la fois (1510).

Outre le vingtième l'abbaye n'omettait pas de célébrer les autres fêtes et saisissait les occasions de se réjouir que lui offraient les événements. Le jour de Sainte-Scolastique, chômé à Cambrai, la compagnie des cache-profit était chargée de donner spectacle au peuple. Le « cras dimanche » et le mardi suivant, « les caresmeaux », le jour des Innocents et de « Saint-Porchart » (Pansard) [2] fournissaient également aux artistes en rhétorique le prétexte d'exercer leur verve. Le goût des réjouissances était tel qu'il y eut

[1] Les échevins semainiers, presque toujours au nombre de deux, étaient à tour de rôle chargés du service permanent de la chambre échevinale pendant une semaine, au bout de laquelle ils étaient remplacés par deux autres de leurs confrères.

[2] Jour des Cendres. Allusion aux trois jours gras, pendant lesquels on était censé s'être nourri au point de développer la panse.

même certains vingtièmes que l'on prolongea pendant huit jours.

La joyeuse association cambrésienne jouissait d'un renom assez étendu : plusieurs fois des cités voisines réclamèrent son concours pour donner plus d'éclat aux fêtes qu'elles organisaient [1].

Les gais moines rendaient aussi, à certaines époques, les visites que leurs confrères étrangers leur faisaient. C'était pour eux habitude d'aller à Arras le dimanche gras; à Valenciennes le dimanche après Quasimodo; à Péronne; à Lille à la fête du « Roy des Sots »; au Quesnoy; à Douai à la fête du « Capitaine des Pignons »; le jour de l'an à la « fête des Anes »; à la fête « des Bons Enfants », etc., etc.

Le magistrat, à ces époques de communications difficiles, trouvait dans ces visites un moyen d'entretenir avec les pays circonvoisins des relations favorables aux intérêts politiques et matériels de ses administrés; aussi prenait-il soin d'en prévenir l'interruption. C'est dans ce but qu'en 1496, par exemple, on donne quatorze livres tournois à l'abbé, Jean Claix, pour aller « en le ville de Douai, à la fête du jour de l'an », afin de « entretenir et continuer les anchiennes amitiés », etc.

Outre l'abbé, élu après le vingtième, pour un an, l'abbaye comptait un prieur, dont les fonctions avaient la même durée, et deux maîtres d'hôtel, sortes de fourriers chargés d'assurer la vie et l'abri à leurs confrères, quand ceux-ci se déplaçaient.

La Société possédait aussi un ou des rhétoriciens attitrés, qui avaient pour mission de composer les « jeux de personnages », les dialogues, et de régler les farces. Le 3 mars 1494, « un prix d'argent qui estoit le maistre prix » est rapporté par eux, d'Arras, où ils l'avaient gagné.

L'un d'eux, Grard de Raborie, compose « le poësme de abbaye, joué par personnages le jour des Rois ». C'est malheureusement la seule mention précise de ce genre que nous ayons retrouvée.

La compagnie ne risquait ses représentations qu'après des études suffisantes, « en recordant » (répétant) ses jeux. Il advint diverses fois, lorsqu'elle avait besoin d'augmenter son personnel, qu'elle eut recours à une autre société cambrésienne, celle du

[1] En 1460, par exemple, à l'occasion du passage du comte de Charolais à Béthune, les joueurs de cette ville envoyèrent chercher ceux de Cambrai

« quétiviez », présidée par un maire, dont les fonctions individuelles semblent avoir été, le plus souvent, de servir l'abbé.

On ne saurait dire si les associés de ce dernier portaient un signe distinctif, mais il fut quelquefois donné à ces acteurs de bonne volonté des « livrées » (rubans) [1] pour leur tenir lieu de ce signe ou leur servir d'ornement.

Alors non plus, tout n'était pas toujours « rose » dans la vie d'artiste : c'est ainsi qu'en 1463, Mathieu du Castel, abbé de l'escache, était retenu prisonnier à Mons par ordre du duc de Bourgogne, voici en quelle circonstance :

Un certain Jean de Lille, pour un méfait que nous ne pouvons préciser, — le document qui le constate étant en très-mauvais état, — avait encouru la colère du prince, qui prétendait que l'on exécutât, — c'est-à-dire que l'on punît, — à Cambrai, où il avait des attaches, ledit Jean de Lille ; ce à quoi les Cambrésiens se refusaient. Le roi de France, qui avait, comme le duc, reconnu la neutralité du Cambrésis, intervint dans cette affaire ; mais le dernier, profitant avec déloyauté du voyage de l'abbé des cache profit à Mons, où il était allé « faire esbatement », l'y avait fait appréhender, par représailles, et retenir prisonnier dans le château, avec quatre de ses compagnons. Le duc avait de plus fait saisir la vaisselle d'argent que le malheureux du Castel, — un personnage, on doit le croire par ce détail, — transportait avec lui pour ses besoins personnels et sans doute aussi pour faire honneur à son état. Il fallut que le magistrat négociât longuement et à grand renfort d'ambassadeur et d'argent la liberté de ses concitoyens. Il ne l'obtint qu'en l'achetant « mil escus en quoy on avait traictée et pacifié pour « avoir et obtenir leur délivrance », après une captivité de dix-huit jours, qui se termina « le nuict de le Penthecouste XIX de mai « 1463 ».

Mais tout s'épuise avec le temps, les coutumes se perdent, les usages changent. Pour l'abbaye des cache profit, comme pour toutes les institutions humaines, arrive l'heure de la décadence.

Alors les hommes dévoués à la chose publique payent de leur personne, essayant de relever une œuvre inutile désormais, qui

[1] Le mot est encore en usage dans nos campagnes.

s'éteint au moment où se développe un art dramatique plus complet, moins primitif, ceci tuant cela. En vain l'on verra se placer à la tête de l'abbaye qui agonise, des notabilités bourgeoises ou commerçantes et des magistrats. En 1496, c'est Jean Rasse, lequel quinze ans auparavant, accompagné de deux de ses concitoyens, avait été député vers Louis XI à Arras, et vers Maximilien Ier à Douai, pour en obtenir, — ce qui eut lieu, — le maintien de la neutralité du Cambrésis, dont la possession était aussi vivement convoitée par le roi de France que par l'empereur d'Allemagne ; en 1510, c'est Jehan de Hennin, de l'une des plus nobles familles du pays, etc., etc. ; l'existence de la société éprouve des interruptions.

Alors l'abbaye est faite et gouvernée plusieurs fois aux dépens de la ville, et les gens de marque de la province continuent de lui prêter le prestige de leur nom jusqu'en 1599, où, après l'abbatiat de Jean-Baptiste Laude, échevin, et le prieuré « d'honorable homme Étienne de Quellerie, escuier », il n'est plus question de la facétieuse institution dans les comptes de la ville qui ont gardé les noms d'un certain nombre de ses abbés [1].

Indépendamment de cette compagnie principale, il y eut encore à Cambrai d'autres Sociétés de rhétorique ou de joueurs sur car. Outre celles qui n'avaient pas de désignation particulière, on trouve successivement ou simultanément, de 1400 à 1600 : le Prince des folz du Palais, ou Prince du Palais, les Compagnons de la Licorne, l'Abbé de joyeuse Folie, les Compagnons de Cantimpré, le Maire de Crolecul, le Prince et les Confrères de Saint-Jacques, le Prince du Glay, le Prince du Crût, le Comte des Hydeulx, le Maire du Quétiviez, les Compagnons de rien n'épargne, les Compagnons de Plaisance, le Prévôt des Coquins, les Compagnons de Sens-Léger, les Compagnons Sans-Souci, les Galans sans argent, les Compagnons de peu d'argent, la Bande joyeuse, le Prince d'amour, etc., etc., et diverses corporations.

Les anciens mystères, les jeux de personnages, seuls aliments scéniques d'une époque qui s'évanouit, font place à la tragédie et à la comédie. En dehors des troupes nomades de comédiens de profession qui vont représentant de ville en ville, les écoles ouvertes

[1] On en connaît une trentaine.

par le clergé, le collége, fournissent les interprètes de ce nouveau répertoire.

A Cambrai, la salle de la « maison de paix » sert de théâtre jusqu'à la tenue du Congrès dit « des plaisirs », en 1721, où « tous les ambassadeurs et tous les cuisiniers de l'Europe » se trouvent réunis.

Les plénipotentiaires, accompagnés d'une suite assez nombreuse, y attiraient, par leur caractère ou leurs relations, et plus encore par les fêtes qu'ils donnaient tour à tour, nombre de personnages notables et... autres du dehors. En y joignant les officiers des troupes de la garnison, on trouvait une population flottante, à laquelle la vie monotone d'une petite ville de province ne pouvait offrir spontanément de bien vives ni bien nombreuses distractions.

Le cas avait été prévu, car dès la fin de 1719, le magistrat recevait des ordres pour se procurer un emplacement convenable à l'érection d'un théâtre, afin de distraire les nobles étrangers. L'administration communale, ayant en vain cherché par toute la cité un lieu propice, se vit contrainte de prendre dans l'hôtel de ville même la grande halle.

L'installation du théâtre fut bientôt complète. En même temps on augmentait la partie de bâtiment occupée par le concierge, et on l'appropriait au logement des acteurs.

Les diplomates organisaient des concerts auxquels prenaient part les officiers du régiment de « Dauphin infanterie », conjointement avec les artistes italiens que le marquis de Beretti Landi, second ambassadeur d'Espagne, avait à sa solde particulière ; sur la scène la troupe des « Comédiens de Leurs Excellences », comme elle s'intitulait, dirigée par le même de Beretti, donnait des représentations.

Le répertoire était celui du temps.

Cette époque du théâtre à Cambrai n'aurait offert sans doute aucune particularité curieuse, sans la venue en ce même temps de Voltaire dans notre ville.

Sous le prétexte d'aller voir à Bruxelles Rousseau, dont il plaignait les malheurs, mais en réalité dans l'espoir d'obtenir de Dubois, alors premier ministre, une mission politique, le jeune Arouet accompagnait, à titre d' « ami », la marquise de Rupel-

monde, alors veuve, qui se rendait en Hollande. Les deux voyageurs arrivaient à Cambrai en juillet 1722.

Un soir qu'ils soupaient chez madame de Saint-Contest, femme de l'un des deux ambassadeurs de France, qui logeait à l'abbaye Saint-Aubert, la compagnie, la belle de Rupelmonde en tête, manifesta le désir de voir jouer *OEdipe* en présence de l'auteur, qui n'avait alors que vingt-huit ans.

« Les *Plaideurs* de M. de Racine » avaient été annoncés pour le lendemain, sur la demande du plénipotentiaire de l'Empire, M. de Vindisgraetz, qui n'assistait pas au souper. C'est alors que Voltaire, dont l'esprit n'était jamais au dépourvu, rima sur un coin de la nappe la requête suivante au premier ambassadeur impérial et qu'il porta lui-même :

Seigneur, le Congrès vous supplie
D'ordonner, tout présentement,
Qu'on nous donne une tragédie
Demain, pour divertissement.
Nous vous le demandons au nom de Rupelmonde :
Rien ne résiste à ses désirs;
Et votre prudence profonde
Doit commencer par nos plaisirs
A travailler pour le bonheur du monde.

M. de Vindisgraetz logeait rue Saint-Georges; il fit sur-le-champ à Voltaire la réponse suivante, « où l'esprit français avait « fait heureusement éclater l'esprit germain » :

L'amour vous fit, aimable Rupelmonde,
Pour décider de nos plaisirs;
Je n'en sais pas de plus parfait au monde
Que de répondre à vos désirs.
Sitôt que vous parlez, on n'a pas de réplique :
Vous aurez donc *OEdipe* et même la critique.
L'ordre est donné pour qu'en votre faveur
Demain on joue et la pièce et l'auteur [1].

Le poëte avait insisté pour qu'on accompagnât son œuvre de la parodie que l'on en avait faite : le lendemain, on joua donc « et la pièce et l'auteur ».

Le 10 septembre, Voltaire quittait Cambrai, où, s'il faut l'en croire, « il fut reçu beaucoup mieux » qu'il ne l'avait été à Paris.

[1] VOLTAIRE, *Poésies*.

Le Congrès, on le sait, se séparait en 1725, sans avoir pris aucune décision.

Bien que les « Comédiens de Leurs Excellences » eussent mis tout à fait les Cambrésiens en goût de spectacle, il n'y eut de théâtre spécial à Cambrai qu'en 1773. Jusque-là on joua dans différentes salles de l'hôtel de ville, aménagées médiocrement et souvent à la hâte, en déplaçant les services qui les occupaient.

Le nouveau théâtre, propriété particulière (démoli en 1817, par mesure de sûreté publique), reçut toutes les troupes qui desservaient alors la région avec l'autorisation du gouverneur militaire de la province. Directeurs et artistes obéissaient aux ordres de ce dernier, en même temps qu'ils devaient se soumettre au règlement de police émanant du magistrat [1] et payer un droit de location. Sous l'empire de ce régime, on devine facilement ce qui s'ensuivit de conflits, de luttes dont pâtirent les pauvres comédiens ballottés, placés ainsi « entre le marteau et l'enclume », ne sachant, le plus souvent, auquel entendre. Leurs mésaventures en ce genre pourraient faire l'objet d'une étude particulière.

Au nombre des troupes de toutes sortes qui vinrent à Cambrai en représentation, une avait pour directeur, en novembre 1781, un personnage dont le nom tient bien sa place dans la littérature dramatique et qui, treize ans plus tard, après avoir rempli son rôle dans la politique, en compagnie de Camille Desmoulins et de Danton, dont il avait été le secrétaire, devait mourir sur l'échafaud, le 5 août 1794.

C'était Fabre d'Églantine.

Nous sommes à l'époque de la Révolution; l'histoire du théâtre se perd un moment dans le bruit du canon, accompagnement du drame héroïque que nos soldats improvisés jouent sur les champs de bataille pour la défense du territoire national, et dont la France entière suit avec anxiété et enthousiasme les glorieuses péripéties.

A. Durieux,

Secrétaire de la Société d'Émulation de Cambrai, correspondant du Comité.

[1] Voir ce règlement ci-après.

Règlement rendu par Messieurs du Magistrat de Cambrai, pour la police du spectacle. 1773.

Le bon ordre exigeant de notre part que nous portions notre attention et notre surveillance sur les spectacles, ouï sur ce le Prévôt de cette ville, nous avons provisionnellement ordonné et statué les Points et Articles suivants :

Article I. Le Directeur dont la troupe aura été par nous admise, apportera la plus grande attention à ce que le spectacle commence toujours à cinq heures et demie précises l'Eté, et à cinq heures précises l'Hiver, à peine d'amende arbitraire contre ceux qui en occasionneront le retard, même de prison, s'il y échet, suivant l'exigence des cas. Le prix des Billets pour les premières Loges, Parquet et Amphithéâtre sera de trente sols ; pour les secondes Loges, de quinze sols ; pour le Parterre, de douze sols, et pour les Galleries et places au-dessus des secondes Loges, de dix sols. Défendons au Directeur d'augmenter le prix des Billets, sans en avoir obtenu l'agrement du Prévôt et du Commissaire d'entre nous, que nous avons préposé pour la police du spectacle.

II. Aucune personne de tel état, qualité et condition qu'elle puisse être, ne pourra se placer sur le Théâtre pendant le cours des représentations ; toutes les Loges resteront libres au service du Public, sans pouvoir être ni louées à l'année ou par mois, ni retenues d'avance par des domestiques ; on exceptons néanmoins la première Loge à droite, qui sera toujours réservée pour le Gouverneur, et en cas d'absence, pour le Commandant de cette place, et la première Loge à gauche, qui sera aussi réservée dans le cas seulement où l'Intendant de la Province se trouvera en cette Ville.

III. Défendons très-expressément de fermer les portes des Loges, ou de passer de Loge en Loge en les escaladant, pour choisir d'autres places, à peine d'amende arbitraire.

IV. S'il arrive que quelques Habitans de cette ville ou d'autres Spectateurs étrangers et non militaires, troublent ou interrompent le Spectacle, et qu'après la première sommation de silence qui leur aura été imposée, ils continuent à faire du bruit, et donnent lieu par leurs indécilités à être arrêtés, lesdits Habitants et Etrangers non militaires seront sur-le-champ conduits dans les prisons de cette ville, pour être punis suivant l'exigence des cas, et à cet effet, indépendamment des Grenadiers de la garnison préposés tant sur le Théâtre que dans le Parterre et à la porte d'entrée, pour concourir au maintien du bon ordre, il se trouvera, chaque jour de spectacle, deux Sergens de cette Ville, avec leurs armes, dont l'un sera

placé au milieu de la longueur du Parterre, et appuyé contre le mur dans l'endroit qui lui sera indiqué par notre Commissaire; et l'autre à la porte d'entrée dudit Spectacle pour y exécuter les ordres qui leur auront été donnés.

V. Chaque jour de représentation les Musiciens seront prévenus de se rendre dans la Salle de Spectacle d'assez bonne heure, pour que l'orchestre puisse faire l'ouverture de sa symphonie à cinq heures précises, au plus tard; le Directeur répondra personnellement des contraventions qui seront commises à cet égard.

VI. Il sera fait toutes les quinzaines un répertoire dans lequel seront rangées par ordre toutes les pièces qui devront être représentées : lorsqu'elles auront été une fois arrêtées, elles seront successivement annoncées au Public, tant sur le Théâtre que par des affiches, et il ne sera plus ensuite permis d'en changer l'ordre, ou d'en réformer, pour en substituer d'autres, sans en avoir obtenu l'agrément de notre Commissaire.

VII. Toutes les dernières quinzaines de chaque mois, il sera procédé à la distribution des rôles, dont les Acteurs et Actrices seront chargés; et il en sera tenu note par le Directeur. Ordonnons à tous les Acteurs et Actrices de se trouver à cette distribution, à peine de six livres d'amende, et ceux ou celles d'entr'eux qui, par négligence, faute d'étude ou mauvaise volonté, feront manquer l'ordre du répertoire, seront punis d'amende arbitraire, ou autrement, suivant l'exigence des cas.

VIII. Pour éviter toutes contestations dans les emplois en partage, il sera fait dans le répertoire chaque fois qu'il sera renouvelé, deux colonnes dans l'une desquelles seront insérés les meilleurs rôles, et dans l'autre les médiocres; ces rôles seront pris alternativement sans distinction, suivant l'ordre des colonnes; la voie du sort décidera le choix, sans avoir égard si tel rôle est su, et si tel autre ne l'est pas; chaque Acteur et chaque Actrice devant remplir tout ce que son devoir et ses engagements lui prescrivent, et nullement ce que l'amour-propre peut leur inspirer et leur suggérer.

IX. Tout Acteur ou Actrice qui devra remplir un rôle arrêté par le répertoire, ne pourra se dispenser de le jouer, quand bien même ce rôle ne serait pas de son emploi. Défendons à tous Acteurs et Actrices de contester les rôles de partages, lorsqu'ils auront été arrêtés et rangés dans le répertoire.

X. Il sera exactement et chaque fois fait des répétitions de toutes les pièces avant leurs représentations. Condamnons ceux qui manqueront de se trouver à ces répétitions à une amende de trois livres; et ceux qui n'y seront pas rendus à l'heure désignée à celle de trente sols seulement. La répétition se fera toujours à huit heures et demie précises du matin lors-

qu'il y aura grand Opéra, et à neuf heures quand il n'y aura qu'un Spectacle ordinaire. Le Directeur devant répondre personnellement de sa troupe, sera puni arbitrairement, lorsqu'une pièce sera jouée sans avoir auparavant été répétée.

XI. Le Directeur étant principalement comptable au public du succès de son Spectacle, et devant veiller avec exactitude à ce que rien n'y manque, il ne pourra se dispenser de paraître aux répétitions ou d'y dénommer quelqu'un à sa place, en cas d'empêchement légitime, à peine de douze francs d'amende par chaque contravention.

XII. Le Directeur ni aucuns préposés de sa part ne pourront, sous tel prétexte que ce soit, recevoir aucun argent à la porte; il ne leur sera aussi permis de délivrer aucuns billets chez eux, ou en ville, ou partout ailleurs; voulons, au contraire, qu'il ne soit délivré aucuns Billets, sinon qu'à la porte du Bureau, où l'argent sera versé dans la caisse du Buraliste, à peine de prison en cas de contravention; exceptons néanmoins de cette disposition uniquement le cas particulier, où il sera fait quelques représentations extraordinaires au profit de quelques Acteurs ou Actrices, ou autres.

XIII. Tous les Acteurs et Actrices non employés dans une pièce qui sera représentée, seront tenus d'y paraître et d'y servir dans les accessoires, lorsqu'ils en seront requis, à peine, en cas de refus de leur part, d'encourir une amende arbitraire.

XIV. Le Directeur ou son préposé donnera chaque jour à l'un des garçons de Théâtre une note qui contiendra le nom de tous les Pensionnaires qui devront représenter le lendemain, et il les fera avertir de se trouver aux répétitions au moins une demi-heure avant l'heure indiquée à cet effet.

XV. Il est ordonné au garçon chargé d'avertir les Acteurs et les Actrices de l'heure des répétitions, de commencer sa tournée de façon qu'elle soit finie une demi-heure avant l'heure prescrite, à peine de trente sols d'amende.

XVI. L'un des garçons de Théâtre se trouvera exactement, et sans déplacer, à chaque répétition, et il ne pourra, sous tel prétexte que ce soit, s'en exempter, à peine d'emprisonnement pour la première fois et de révocation pour la seconde.

XVII. Le Directeur ou son préposé donnera chaque jour de Spectacle, à l'un des garçons de Théâtre, une note exacte de tous les ustensiles nécessaires aux pièces qui devront être représentées, et ces ustensiles devront être portés sur le Théâtre avant quatre heures. Le Directeur aura soin de vérifier alors si les ordres ont été exécutés, et d'y faire suppléer de suite, au cas de défaut de la part du garçon, qui, dans ce cas, sera arbitrairement puni.

XVIII. Le machiniste aura l'attention de tenir son Théâtre prêt pour quatre heures précises de l'après-midi ; dans les représentations qui exigeront une complication de machines, il aura aussi l'attention de faire ses préparatives (*sic*) la veille, ou de commencer son travail le jour même des représentations d'assez bonne heure, pour qu'il puisse les cesser au moment des répétitions, à moins qu'il n'ait assez de temps dans le cours de l'après-midi de les achever, à peine de prison, et ne pourront les répétitions commencées être interrompues pour telle raison que ce puisse être.

XIX. Les garçons de Théâtre commenceront à trois heures de l'après-midi à aller prendre les paquets des Acteurs et Actrices, afin que leurs paquets puissent être rendus à la loge au plus tard à quatre heures et quart, à peine de prison.

XX. Toutes les fois que les garçons de Théâtre auront emprunté pour le spectacle des ustensiles qu'on aura bien voulu leur confier, ils les rendront au plus tard le lendemain dans la matinée, et ils répondront solidairement, avec le Directeur, de ces ustensiles et des dommages qui pourraient y être arrivés, à moins que ces dommages ne soient survenus pendant le Spectacle, auquel cas le Directeur en restera personnellement responsable, sauf son recours, si y échet.

XXI. Aucun des Acteurs et Actrices ne pourra, sous tel prétexte que ce soit, s'absenter de la ville pour découcher, sans en avoir demandé la permission au Directeur et obtenu l'agrément du Commissaire d'entre nous préposé pour la police du Spectacle, à peine d'amende arbitraire, même de prison, suivant les circonstances des cas.

XXII. Il sera pris par le Commissaire par nous dénommé toutes les mesures convenables pour assurer aux Pensionnaires, de la part du Directeur, le payement de leurs appointements.

XXIII. Tous les différens et contestations qui pourront survenir entre les Directeur, Acteurs et Actrices relativement au spectacle, seront portés pardevant notredit Commissaire pour être par lui décidés et jugés sommairement, ainsi qu'il appartiendra, sauf l'appel en pleine Chambre, le cas échéant.

XXIV. Pour qu'il ne puisse être prétexté cause d'ignorance du présent Règlement, il sera lu et publié en présence du Directeur, des Acteurs, Actrices et autres attachés au service du Théâtre, lesquels seront à cet effet convoqués par ledit Directeur; et deux exemplaires d'icelui resteront perpétuellement affichés dans l'intérieur dudit Théâtre : et sera au surplus ledit Règlement enregistré en notre greffe, pour y avoir recours au besoin.

Fait en pleine Chambre, en l'Assemblée extraordinaire y tenue le 21 septembre 1773.

Par ordonnance,

ALAVOINE,

Commis juré du greffe.

II

NOTE

SUR UNE ANCIENNE COPIE DE LA CÈNE DE LÉONARD DE VINCI.

Le cardinal d'Amboise, principal ministre du roi Louis XII, fut un prélat plein de vertu et de désintéressement; il refusa d'imiter beaucoup des évêques ses contemporains qui accumulaient sur leur tête plusieurs évêchés et de riches bénéfices, et eut, en agissant ainsi, d'autant plus de mérite qu'il lui eût suffi de demander pour obtenir. Dans l'administration des affaires de l'État, il chercha à réformer les abus auxquels donnait lieu la perception des impôts, et s'efforça de rendre l'administration de la justice moins lente et moins coûteuse. Le cardinal d'Amboise n'était pas seulement un ministre intègre, c'était un homme d'infiniment de goût, excellent appréciateur de tableaux et d'œuvres d'art. On lui doit la construction du château de Gaillon, de ce chef-d'œuvre tombé au commencement de notre siècle sous le marteau des démolisseurs, et dont on peut voir encore à l'École des Beaux-Arts quelques fragments qui font amèrement regretter la destruction du reste. Il s'était plu à réunir dans ce séjour des meubles, des tapisseries, des tableaux et des statues qu'il rapportait de ses voyages et de ses ambassades en Italie. Les embellissements qu'il fit à Gaillon étaient d'autant plus désintéressés de sa part qu'il n'était pas le propriétaire de cette terre, mais le simple usufruitier en sa qualité d'archevêque de Rouen; elle faisait en effet partie du domaine de cette église.

Le cardinal d'Amboise mourut à Lyon le 25 mai 1510, dans toute la force de l'âge, et son corps, transporté à Rouen, fut enseveli dans un superbe mausolée dû au ciseau du sculpteur Rouland Leroux; son dernier testament remonte au 31 octobre de l'année précédente[1]. Dans cet acte, après avoir constitué son neveu Georges d'Amboise,

[1] La copie de cet acte dont je me suis servi est conservée à la Bibliothèque nationale, pièces originales du cabinet des Titres, au mot Amboise. Vol. 49, p. 299.

grand maître et maréchal de France, pour héritier de la plus grande partie de ses biens, il dispose de tous ses meubles et livres qui se trouveront à sa mort dans les maisons appartenant à l'église de Rouen, ce sont ses propres expressions, en faveur de son successeur à l'archevêché de cette ville, lui en faisant donation pleine et entière; le priant néanmoins de ne pas les aliéner, sinon pour en distribuer le prix aux pauvres.

Ce fut un de ses parents, nommé comme lui Georges d'Amboise, qui fut son successeur; il gouverna pendant quarante ans l'église de Rouen et mourut le 25 août 1550. Dix ans avant sa mort, ce prélat fit dresser un inventaire des meubles qui garnissaient le château de Gaillon; cet acte, rédigé par Jehan de Bérat et Michel le Bret, *serviteurs de reverend père en Dieu monseigneur Georges d'Amboise, archevêque de Rouen,* est daté du XIIIe jour du mois de novembre 1540; il fut fait en la présence de Bernardin Guère, capitaine dudit Gaillon, qui demeura responsable des objets inventoriés. Ce document est conservé à la Bibliothèque nationale, dans les pièces originales du cabinet des Titres[1].

Il est à présumer que le mobilier de Gaillon n'était plus alors ce qu'il avait été trente ans auparavant sous le cardinal d'Amboise, et le nouvel archevêque, qui n'avait pas hérité de l'esprit d'ordre et du goût de son prédécesseur, en avait vraisemblablement distrait ou aliéné une partie; il y restait cependant encore quelques belles choses. Les rédacteurs de l'inventaire en ont souvent indiqué la provenance, et lorsqu'elles remontent au cardinal d'Amboise, ils ne manquent pas d'inscrire qu'elles viennent de *feu monseigneur* ou de *feu monseigneur le légat*[2].

Il y avait encore en 1540 à Gaillon quelques meubles en bois doré et sculpté, recouverts de velours et de toile d'or, et un nombre

[1] Vol. 49, p. 300. En voici le titre exact : Inventoire faict par nous Jehan de Bérat et Michel le Bret, serviteurs de reverend père en Dieu monseigneur Georges d'Amboise, archevesque de Rouen, par son commandement et ordonnance, de tous les biens meubles et utancilles estans de présent au chasteau de Gaillon appartenant à monseigneur, en la présence de Bernardin Guère, cappytayne dudit Gaillon, desquels biens ledict Guère s'est chargé ainsy et par la forme et manière que s'ensuyt.

[2] Le cardinal d'Amboise avait été en même temps, par un privilége peut-être unique, ministre de Louis XII et légat du Pape en France.

assez considérable de tentures et de tapis, au nombre desquels il faut signaler treize tapis de Turquie.

Parmi les tapisseries, on remarque une chambre de dix pièces à banquets *ou sont les armes de feu monseigneur le légat;* une autre de sept pièces *de vollerie*, c'est-à-dire représentant une chasse au faucon, avec les mêmes armes; d'autres à *verdures mélées de bestes et d'oyseaux*, d'autres encore à bergeries, à chasseurs, etc. Une tenture précieuse de velours vert est parsemée de rosiers de drap d'or; sur chaque pièce étaient brodées les armes de *feu monseigneur*, accompagnées d'écriteaux en toile d'argent sur lesquels était peinte sa devise. Enfin, l'objet le plus précieux de ce paragraphe de l'inventaire est un dossier où est *sainct Georges faict de riche broderye sur champ de velours bleu broché de fil d'or*. Peut-être me suis-je étendu un peu trop longuement sur ce chapitre de l'inventaire de Gaillon, étranger à mon sujet; on me permettra en conséquence de passer sans m'y arrêter sur les articles suivants, pour arriver directement aux objets d'art.

Ils ne sont pas nombreux et ne comprennent que sept numéros, dont deux bas-reliefs et six tableaux. Malheureusement la description en est très-sommaire et ne donne sur l'objet inventorié que des renseignements fort incomplets.

Les bas-reliefs sont décrits dans les termes suivants : *Item deux médailles de marbre blanc faictes à visage de femme augustinne*. Les rédacteurs ont sans doute voulu dire de femmes d'Augustes ou d'impératrices, et il est difficile de n'y pas reconnaître deux de ces médaillons qui furent sculptés avec tant de profusion en Italie et en France au seizième siècle, et qui représentaient des bustes de profil, souvent de fantaisie, mais décorés du nom de Faustine ou de toute autre impératrice.

Les six tableaux sont décrits avec plus de détails. Le premier est *un petit tableau carré, fermant de boys, couvert de verre, ou Nostre-Dame monte aux cieux*. Cette peinture de l'Assomption devait avoir de la valeur, puisque, non content de la recouvrir d'une glace, on avait encore pris soin de la protéger par un volet.

Item, poursuivent les rédacteurs, *ung tableau de cédre avec son couvercle, auquel est Dieu porte croix et audict couvercle le sacrifice d'Abraham*. Ce tableau, peint sur bois précieux, formait un dyptique et représentait les deux sacrifices qui, dans l'Ancien et le

Nouveau Testament, sont le pendant et la figure l'un de l'autre, celui d'Abraham et celui du Christ.

Item ung grand tableau ou est sainct Georges.

Item ung tableau ou est le trespassement de Nostre-Dame.

Item ung aultre tableau ou Dieu prye au jardin d'oliviers.

Ces cinq premières peintures ne sont accompagnées d'aucune mention spéciale; nous ne pouvons donc savoir si elles provenaient de la succession du cardinal d'Amboise ou si elles avaient été apportées à Gaillon après sa mort; il n'en est pas de même du tableau suivant.

Item, lisons-nous dans l'inventaire, *la Céne faicte en toille en grands personnaiges, que feu monseigneur fist apporter de Millan.*

Cette expression *faicte en toille* pourrait donner à penser tout d'abord qu'il s'agit ici d'une tapisserie, mais il n'en est rien; l'objet décrit est en effet inventorié non parmi les tapisseries, mais parmi les tableaux. Les rédacteurs ont donc simplement employé un terme impropre, et c'est certainement *faicte sur toille* qu'ils ont voulu dire.

Nous sommes ici, à n'en pas douter, en présence d'une copie du chef-d'œuvre de Léonard de Vinci, de cette composition admirable qui fut peinte de 1497 à 1499 dans le réfectoire du couvent delle Grazie de Milan. Les termes de l'inventaire sont formels; c'est de Milan que cette toile a été apportée en France, et c'est par ordre du cardinal d'Amboise qu'elle a été apportée. Or, ce cardinal est mort en 1510, et Léonard termina sa fresque célèbre en 1499 seulement; c'est donc lorsqu'elle était encore dans tout l'éclat de sa beauté que cette copie en a été faite, et l'on peut être assuré que, destinée à un aussi grand seigneur et à un homme d'autant de goût que le premier ministre du roi de France, elle était due à une main habile.

Léonard de Vinci survécut dix ans environ au cardinal d'Amboise et fit à Milan de longs séjours entre les années 1499 et 1510; il est certain que le cardinal et lui se connaissaient, et il n'est pas, j'imagine, paradoxal de supposer que cette copie de son plus bel ouvrage ne fût pas terminée sans qu'il ait pu l'examiner, la critiquer et au besoin la faire corriger et retoucher par ses élèves. Cette copie, dont nous trouvons la mention dans l'inventaire du château de Gaillon, aurait donc une haute valeur, surtout en présence de la destruction à jamais regrettable de l'œuvre originale.

Qu'est devenue cette précieuse copie? C'est ce qu'il serait intéressant de savoir, et c'est ce que j'ai recherché; mais je dois avouer tout d'abord que je ne suis pas arrivé à un résultat absolument précis. Si la description insérée dans l'inventaire de Gaillon eût été un peu plus complète; si seulement elle nous eût donné des dimensions approximatives, alors ma tâche eût été bien plus facile; malheureusement il n'en est pas ainsi, et j'ai dû me contenter de faire usage des faibles éléments qui m'étaient imposés.

On connaît, sans compter les dessins, une vingtaine de copies de la Cène de Léonard, de dimensions, d'époque et de valeur artistique très-diverses[1]; la plupart existaient au commencement de notre siècle et existent peut-être encore en Lombardie. La copie conservée à Gaillon en 1540 ne peut être confondue avec celles-là; il me paraît en effet absolument inadmissible qu'elle ait à une époque quelconque repris le chemin de l'Italie d'où on l'avait apportée en France.

M. Villot, dans son excellent catalogue du Musée de peinture du Louvre, signale trois copies comme étant surtout remarquables entre toutes et comme contenant encore quelque reflet de la suavité de l'œuvre du maître[2].

L'une d'elles est conservée à l'Académie royale de Londres; elle paraît dater du commencement du seizième siècle, est attribuée à Marco d'Oggione et reproduit les dimensions exactes de l'original. Cette peinture est nécessairement toute différente de celle que rapporta en France le cardinal d'Amboise, car elle est demeurée dans la Chartreuse de Pavie jusqu'en 1750 et en est sortie pour passer directement en Angleterre[3].

Une seconde copie, qui était fort remarquable avant que de fâcheux repeints ne l'eussent déshonorée, est conservée dans l'église de Saint-Germain l'Auxerrois, depuis le milieu du dix-septième siècle au moins. Ce ne peut être celle dont nous recherchons la trace, car elle est sur bois et de petite dimension, tandis que les rédacteurs de l'inventaire de Gaillon ont pris soin de nous faire connaître que la

[1] L'abbé Aimé Guillon, dans son ouvrage intitulé : *le Cénacle de Léonard de Vinci* (Milan, 1811, p. 195), mentionne dix-sept copies de la *Cène* dignes d'être signalées.

[2] *Catalogue de l'École italienne*, p. 278.

[3] *Ibid.*

copie du cardinal d'Amboise était sur toile et à grands personnages[1].

Reste une troisième copie également fort belle et ayant les deux tiers de la grandeur de la fresque originale : elle est conservée dans les galeries du Louvre[2]. Cette copie, d'après M. Villot, aurait été commandée par le connétable de Montmorency pour la chapelle de son château d'Écouen, et c'est de là qu'elle aurait été apportée au Louvre[3]. Quel que soit le degré de confiance que l'on doive avoir dans les affirmations d'un écrivain aussi consciencieux que M. Villot, j'ai voulu m'assurer par moi-même de leur exactitude.

La *Cène* du Louvre provient bien en effet d'Écouen. Bottari, dans son édition de Vasari imprimée à Rome en 1759, constate que la chapelle d'Écouen renferme une belle copie de la *Cène* de Léonard. En 1768, d'Argenville, dans son *Voyage pittoresque aux environs de Paris,* signale le même fait[4]. Enfin, l'abbé Aimé Guillon, dans une brochure *sur l'ancienne copie de la Cène de Léonard de Vinci qu'on voit maintenant au Musée royal,* c'est le titre même de son opuscule imprimé en 1817, avance comme un fait connu de tous ses contemporains que la copie du Louvre et celle d'Écouen ne sont qu'un seul et même tableau[5]. Il n'y a donc aucun doute possible à cet égard.

Mais cette copie a-t-elle été commandée et rapportée d'Italie par le connétable de Montmorency lui-même ? Rien n'est moins démontré. Je ne connais, en effet, aucune mention de cette œuvre d'art antérieure à celle de Bottari dans son édition de Vasari de 1759, et l'opinion de M. Villot sur la manière dont elle aurait été apportée en France lui a été évidemment suggérée par un passage de la brochure de M. l'abbé Aimé Guillon que je citais tout à l'heure. Cet écrivain y avance, sans en apporter du reste aucune preuve, que ce tableau a dû être commandé par Montmorency en Italie, de 1521 à 1523, pour orner la chapelle de son château d'Écouen[6]. Ce n'est là qu'une hypothèse, et des moins probables.

[1] Après avoir été longtemps placée dans la salle des marguilliers de Saint-Germain l'Auxerrois, cette copie est maintenant dans la sacristie de cette église.

[2] École italienne, n° 486.

[3] *Ibid.*, p. 279.

[4] *Voyage pittoresque...*, par M. D. Paris, 1768, p. 406.

[5] *Sur l'ancienne copie de la Cène...* Paris, 1817, p. 20.

[6] *Sur l'ancienne copie de la Cène...*, p. 25.

En 1521, Montmorency n'était encore qu'un jeune homme, ne rêvant que la guerre et vivant de la vie des camps; il songeait sans doute à tout autre chose qu'à recueillir déjà des objets d'art; ensuite, la construction du château d'Écouen fut entreprise seulement vingt ans plus tard. Vous savez tous, en effet, Messieurs, que le célèbre château d'Écouen fut élevé d'après les plans de l'architecte Bullant de 1540 à 1547[1]; quand les constructions furent terminées, le connétable de Montmorency le meubla avec beaucoup de luxe et l'orna d'objets d'art recueillis à grands frais en France et en Italie ; c'est donc au plus tôt à cette époque que la copie du Louvre a pu être placée dans la chapelle où elle a été conservée jusqu'à la Révolution. Je serais pour ma part assez porté à croire que la copie de la *Cène* a fait partie dès l'origine de la décoration de la chapelle du château d'Écouen , car cette décoration avait été respectée par les possesseurs successifs de ce château et était à peu de chose près au dix-huitième siècle ce qu'elle était au seizième[2].

En résumé, nous savons qu'antérieurement à 1510 une copie de la *Cène* de Léonard de Vinci sur toile et à grands personnages a été apportée de Milan à Gaillon par les ordres du cardinal d'Amboise; nous savons que son parent Georges d'Amboise, archevêque de Rouen, en devint propriétaire, et qu'il la possédait encore en 1540. A cette époque, nous en perdons la trace.

Nous savons, en outre, que le connétable de Montmorency fit construire le château d'Écouen de 1540 à 1547, et en orna la chapelle d'une copie de la *Cène* sur toile et à grands personnages, incontestablement due à un artiste italien du seizième siècle, et maintenant conservée au Musée du Louvre.

A l'heure où nous perdons de vue la copie de Gaillon, nous voyons apparaître celle d'Écouen; ces deux copies ne seraient-elles qu'un seul et unique tableau passé des mains de l'archevêque de Rouen ou de sa sœur qui devint son héritière en 1550[3], dans celles du conné-

[1] Voy. le *Connétable de Montmorency*, par M. DE LASTEYRIE.

[2] Je tiens ce renseignement de M. Courajod, l'un des savants conservateurs du Louvre, qui compte bientôt faire des objets d'art provenant du château d'Écouen l'objet d'une publication spéciale.

[3] L'héritière de l'archevêque de Rouen fut sa sœur Renée d'Amboise, mariée à Louis de Clermont-Gallerande, seigneur de Bussi et Saxe-Fontaine. Elle mourut en 1561.

table, et entré après la Révolution dans notre Musée national? Rien ne s'y oppose, mais je n'en ai point trouvé la preuve directe.

On voudra bien, en conséquence, me permettre de ne pas conclure et de signaler simplement aux chercheurs et aux érudits cette coïncidence curieuse; peut-être quelqu'un d'entre eux, plus heureux que moi ou plus habile, trouvera-t-il la preuve certaine et authentique que notre copie du Louvre est bien celle que le cardinal d'Amboise fit apporter d'Italie en France dans les premières années du seizième siècle, et qui doit être précieuse à tant de titres.

J. Roman,
Correspondant du ministère de l'Instruction publique, membre de la Société des Antiquaires de France.

III

LE GROUPE DE TUBY

DE L'ÉGLISE PAROISSIALE DE SCEAUX (SEINE).

Dans notre *Histoire de la ville de Sceaux* [1], nous avons détaillé les magnificences du château que le duc et la duchesse du Maine possédaient dans cette localité de la banlieue de Paris; mais, limitant notre travail à un seul volume, déjà considérable, nous n'avons pu y faire entrer certaines pièces de quelque étendue, qui pourtant avaient leur intérêt.

Ainsi, à peine avons-nous parlé dans ce livre du beau groupe de Tuby, représentant le *Baptême de Jésus par saint Jean-Baptiste*, qui orne l'église de Sceaux.

Ce groupe avait été fait sur les dessins de Le Brun, pour servir à la décoration de la chapelle somptueuse du château du duc du Maine.

Les historiens de l'Ile-de-France l'ont mentionné dans leurs

[1] Sceaux, impr. Charaire, 1883, in-8 de IV-546 pages, illustré.

descriptions du siècle dernier; mais les uns l'attribuent à Girardon, les autres à Puget et à Tuby.

Un document inédit des archives de la fabrique [1] nous permet de revendiquer, sans conteste, pour Tuby, l'honneur d'avoir exécuté cette belle œuvre de sculpture.

Voici le document dont il s'agit :

MÉMOIRE DES OUVRAGES
FAITS EN 1680, A LA CHAPELLE DU CHATEAU DE SCEAUX,
PAR BAPTISTE TUBY, SCULPTEUR,
SUR LES DESSINS DE M. LE BRUN, PREMIER
PEINTRE DU ROY

Avoir fait les modèles des deux figures de cinq pieds huit pouces de grandeur, représentant saint Jean-Baptiste qui baptise Notre-Seigneur, les avoir fait mouler et couler en plâtre pour travailler le marbre, comme aussi avoir fait de marbre blanc lesdites figures, les avoir posées, travaillées et fixées suivant l'intention de M. Le Brun, premier peintre du Roy; pour ce.	5,600 liv.	00 s.
Piédestal de marbre veiné qui porte les figures, orné; avoir fait au bas dudit piédestal des festons de fleurs de métal, les avoir fait modeler, fondre, mouler, réparer, et avoir fourni 650 livres de métal; avoir fait poser piédestal et festons. . .	1,450	»
Pour les 650 livres de métal.	150	»
Voiture du bloc pour saint Jean, du magasin aux Gobelins.	40	»
Pour la voiture de la figure de Notre-Seigneur, du magasin aux Gobelins.	10	»
Pour voiture des figures et piédestal des Gobelins à Sceaux.	35	»
Caisse pour les figures.	6	10
Pour les figures en plâtre avant celles de marbre, et piédestal.	225	»
	7,516 liv.	10 s.

[1] L'original a disparu avec les archives de la fabrique, pendant l'invasion de 1870; il n'en reste plus qu'une copie authentique.

A la suite de ce mémoire on trouve celui des marbres de l'autel, bas-reliefs, figures d'anges, ornements en métal, qui ornaient l'autel du duc du Maine; ces derniers travaux coûtèrent 4,209 livres.

Pendant la Révolution, le gouvernement ayant fait enlever du château de Sceaux, devenu propriété nationale, les objets d'art qui s'y trouvaient, le groupe de Tuby fut déposé au Musée des Petits-Augustins [1].

Mais en l'an XI, le curé de Sceaux le réclama pour son église, par la lettre suivante qu'il adressa au ministre de l'Intérieur :

« Sceaux, le 29 prairial, an XI.

« Le curé et les administrateurs du culte catholique de la paroisse de Sceaux, chef-lieu du deuxième arrondissement du département de la Seine,

« Vous supplient de leur faire remettre la statue en marbre blanc du Baptême de saint Jean, patron de ladite paroisse de Sceaux, qui était audit lieu, dans la chapelle du ci-devant prince, transférée au Muséum, rue des Petits-Augustins, et déposée dans le jardin du Musée, pour être mise dans l'église de Sceaux, au-dessus du maître-autel, et rendue à la vénération des fidèles.

« Sur le pied de cette statue est écrit : A la mémoire de Jean-Baptiste Tuby, qui a exécuté ce monument, mort en 1700. »

Cette demande fut apostillée en ces termes par la municipalité :

« Nous, maire et adjoint de la commune de Sceaux, chef-lieu de canton du deuxième arrondissement du département de la Seine, certifions que les signatures d'autre part sont celles du curé et des administrateurs de la fabrique; que la statue mentionnée en cette supplique a été déplacée de la chapelle du ci-devant prince, à Sceaux, où elle était à l'époque de la Révolution, et que les citoyens désirent que la représentation de ce patron soit rendue à leur vénération.

« Fait à la mairie de Sceaux, le 29 prairial an XI de la République. »

Le ministre de l'Intérieur accueillit favorablement cette demande, mais sous la condition de rembourser au Trésor une

[1] *Journal de Lenoir :* au 23 prairial an VI.

somme de 688 francs, pour les frais de restauration et de placement du monument.

Le 8 messidor an XII, le curé et les administrateurs de la fabrique exposèrent au ministre de l'Intérieur qu'ils ne possédaient aucune ressource, et sollicitèrent de nouveau la remise gracieuse du groupe dans les termes suivants :

« Par vos lettres des 12 vendémiaire et 3 brumaire derniers, Votre Excellence nous a autorisés à retirer du Musée des monuments français le groupe de Tuby, à la charge de rembourser la somme de 688 francs.

« Cette obligation nous a empêchés jusqu'à présent de profiter de ce bienfait, quelque désir que nous ayons de satisfaire à la piété de nos paroissiens.

« Nous sommes sans moyens; nos biens-fonds ont été réunis à la nation, ou sont devenus sa propriété. Nous ne subsistons que d'aumônes insuffisantes, etc. »

Cette fois, le vœu des habitants fut exaucé, et le 15 brumaire an XIII, le ministre par intérim répondit :

« Conformément à la demande que vous m'avez adressée, je vous autorise à retirer du Musée des Arts le groupe de saint Jean-Baptiste que possédait votre église, et je vous dispense de payer la somme de 688 francs, à laquelle s'élèvent les frais de restauration et de transport.

« J'informe de cette mesure le directeur du Musée des Arts, qui mettra à votre disposition la statue que vous réclamez.

« Je vous salue.

« PORTALIS. »

On remarquera que, dans sa lettre, le ministre, confondant l'église avec le château, paraissait rendre à l'église un groupe qu'elle aurait possédé, ce qui n'est pas exact; mais l'œuvre était restituée au pays : c'était l'essentiel.

Le groupe en marbre de Tuby vint donc, en l'an XIII, remplacer sur l'autel de la paroisse le modèle en plâtre de ce même groupe, que le duc du Maine avait donné à l'église de Sceaux cent trente ans auparavant.

Depuis, il en est le principal ornement.

Ce groupe très-bien en vue, mais insuffisamment éclairé, est

placé dans une niche, au-dessus du maître-autel, dont il complète la décoration.

L'autel sur lequel il semble reposer, mérite aussi d'être remarqué; il est en marbre blanc, veiné, et a la forme d'un sarcophage; sa longueur est de plus de trois mètres. Il fut fait vers 1780, par Vassy, marbrier, pour la somme de 3,100 livres. Jacques, directeur de la manufacture de Bourg-la-Reine, l'orna de sculptures qui coûtèrent 400 livres.

Nous avons établi, à l'aide d'un document du temps, que le groupe de saint Jean-Baptiste de l'église de Sceaux fut commandé par le duc du Maine à Tuby, dit le Romain, qui l'exécuta en 1680. Cette œuvre d'art, digne des maîtres de la sculpture, se compose d'un seul bloc de marbre blanc, mesurant près de 2 mètres de hauteur sur 1 mètre 82 centimètres de largeur. Saint Jean-Baptiste est représenté debout, à droite, versant l'eau du baptême sur la tête de Jésus, qui est agenouillé, dans une attitude fort recueillie, mais tourmentée, ce qui enlève à ce groupe très-bien exécuté, au reste, un peu de sa valeur artistique.

Quoi qu'il en soit, le groupe de saint Jean-Baptiste de l'église de Sceaux peut, sans désavantage, être mis en parallèle avec les plus beaux ouvrages de Tuby qui sont à Paris et à Versailles.

Victor Advielle,
Membre de la Société artésienne des
Amis des Arts d'Arras.

IV

RECHERCHES ARTISTIQUES EN LORRAINE

Messieurs,

Le bienveillant accueil dont vous avez honoré, l'an dernier, la première lecture que j'ai faite dans cette enceinte, m'a encouragé à rechercher, dans le même ordre d'idées, les documents nouveaux

que les arts du dessin pouvaient offrir à la curiosité contemporaine, dans notre vieux pays lorrain.

Cette curiosité, toujours plus éveillée par de récents travaux, justifie les efforts des chercheurs, et, si modeste qu'elle soit, j'ose espérer que l'enquête que j'ai tentée n'est pas tout à fait indigne d'occuper quelques instants votre attention.

Je vous demande la permission de vous entretenir d'abord des peintures murales de l'ancienne église Saint-Epvre de Nancy.

I

Les peintures murales provenant de l'ancienne église Saint-Epvre, terminée de 1436 à 1451, aujourd'hui démolie pour faire place à un édifice moderne, ont été en partie transférées et placées dans une salle inférieure du Palais ducal de Nancy.

Vers le milieu du quinzième siècle, des peintres italiens et allemands, en parcourant différents pays, exécutaient souvent des peintures dans les résidences princières, et surtout dans les églises. Il est permis de supposer que quelques-uns de ces artistes nomades ont pu ainsi orner les murs du vieux monument.

Il ne s'agit pas ici de fresques, exécutées à la détrempe sur une surface fraîche, mais de peintures à l'huile sur pierres très-unies, qui décoraient la chapelle de la corporation des marchands.

La partie la plus intéressante peut se diviser en trois fractions : à droite et à gauche, on voit des anges jouant des instruments de musique; au milieu, un groupe de chanteurs surmonte le portique placé au-dessus d'une scène de la Sainte Famille.

Le sujet supérieur est remarquable par la page musicale que tiennent cinq séraphins. J'ai pu reconstituer les portées, les notes et les paroles qui y sont tracées. C'est la salutation angélique en latin. Aucune barre ne sépare les mesures de cette notation, qui ressemble au plain-chant. Les figures sont très-gracieuses, et le costume dont l'artiste a revêtu l'ange placé à gauche est fort original; la manche du vêtement est enlacée d'un cercle d'agrafes de très-bon goût. Tous ont les ailes déployées et semblent mêler leurs voix dans un concert divin. Ceux qui occupent les deux bas

côtés marient les sons harmonieux des instruments au timbre des voix célestes.

La fraction de gauche montre deux chérubins dont l'un joue du luth et l'autre de la flûte à bec ou *tourne-bout*. Ces deux instruments sont fort bien dessinés, et d'après certains indices, il m'a été permis de les reconstituer. Le luth est assez large dans sa partie inférieure ; la tête est, comme d'habitude, rejetée en arrière; le tourne-bout semble être fait d'ivoire ; les spirales qui s'enroulent jusqu'à sa partie supérieure rappellent l'olifant.

Ces deux anges ont les ailes étendues et laissent apercevoir toute une légion de séraphins chanteurs.

Les ravages du temps ont malheureusement endommagé certains détails; on peut cependant distinguer encore les physionomies des personnages, toutes finement accusées.

La fraction de gauche, plus obscure que les autres, ne présente actuellement que quelques silhouettes à peine perceptibles. J'ai pu, en recouvrant d'huile les pierres coloriées, retracer les détails qui rétablissent ainsi la peinture entière. On peut donc voir deux anges; celui de gauche joue de la harpe ; cet instrument est le même que j'ai déjà reproduit d'après le manuscrit du roi René II, tandis que celui de droite tient à la main une cornemuse ; l'expression et la pose gracieuses que le peintre a su donner à cet ange sont remarquables. Il est à regretter que le badigeon ait été employé, comme il arrive trop souvent en pareille circonstance; sans parler des coups de pic que l'on peut encore voir, et qui attestent un commencement de mutilation.

II

Il existe dans l'église Saint-Christophe de Neufchâteau (Vosges) une charmante boiserie comprenant huit panneaux, dont les ornements délicatement sculptés sont composés de différents attributs des instruments de musique. Tous les détails y sont indiqués d'une façon précise et se détachent en or sur un fond blanc.

Dans les panneaux de droite, on remarque une viole, son archet et un cahier de musique, un luth, une lyre, deux bassons à cinq

clefs très-curieux ; enfin, une trompette-basse et un cor d'harmonie. Ces ornements, d'un bel effet, sont du style Louis XV.

A gauche se voient, coquettement groupés, une harpe et une clarinette, un violon, son archet et une musette. Je signalerai ici l'emploi du violon concurremment avec la viole ; un des panneaux de droite réprésente ce dernier instrument ; les deux autres sont absolument semblables aux premiers du côté droit.

Le tout est enguirlandé de branches de laurier et d'écharpes qui forment un nœud dans la partie supérieure ; le motif est terminé par des glands et des franges.

Les sculpteurs lorrains du dix-huitième siècle nous ont laissé des souvenirs qui montrent la perfection de leur travail ; ces boiseries, ainsi que les buffets d'orgues des cathédrales de Nancy, de Toul, de Lunéville, en sont les preuves irrécusables.

III

Dans la même église de Saint-Christophe, une pierre tumulaire, modestement placée dans la chapelle des fonts baptismaux, a attiré mon attention, et grande fut ma surprise de voir que c'était celle de Pierre Wœiriot, aïeul du fameux graveur ou « imaygier » lorrain.

Cet artiste a tenu une place assez importante dans mon étude rétrospective sur la musique en Lorraine, pour que je n'omette pas de mentionner la date de la mort de l'ancêtre anobli de cette famille, de celle de sa femme, et la courte description de leur pierre tumulaire.

Voici l'inscription de leur tombe : « Ci-gist noble persône, « Pierre Wœiriot, en son vivant, orfèbvre de feue de bonne mémoire, « René, Roy de Cécille, édificateur de ceste chapelle et bourgeois « de ce lieu, qui décéda le 11 xxx 1521, et de Marguerite Adam, « sa femme, qui trépassa le xx octobre 1530. »

Les armes des défunts sculptées au-dessous d'une frise ogivale, sont d'or à la fasce d'argent accompagnée de trois bagues d'or au chaton d'argent ou de diamant posées deux en chef et une en pointe.

L'artiste et sa femme portent le costume de l'époque.

Il est prouvé que notre graveur exerça d'abord la profession d'orfévre, à l'exemple de son père et de son grand-père.

Il est même permis de supposer que ce fut son aïeul qui lui servît de parrain, puisqu'ils portent tous deux le même prénom.

Pierre Wœïriot, appelé aussi Woriot, a fait surtout une gravure intéressante; c'est celle de Duiffoprucgar, le premier des luthiers connus, et non celui du bourgeois et marchand de Lucerne, que Carloix, dans le tome V, p. 349, de ses Mémoires sur la vie du maréchal de Vieilleville, nomme Gaspard Diffenplugar. Pour s'assurer que c'est bien le portrait du luthier, on a qu'à remarquer tous les instruments de musique dont Woeïriot a su l'entourer.

IV

Ayant parlé de sculptures sur pierres, je ne dois pas oublier de citer un fragment provenant d'un ancien tombeau maintenant détruit.

Ce fragment est une mitre qui ornait le chef d'un abbé de Pont-à-Mousson, et qui se trouve maintenant dans la salle de la bibliothèque de cette ville. J'ai pu en prendre un moulage et le dessiner ensuite.

On peut supposer que ce mausolée fut celui d'un abbé des Prémontrés, car parmi les nombreux couvents qui existaient à Pont-à-Mousson, c'était le seul ordre qui avait à sa tête un abbé mitré.

La figure mutilée ne présente guère d'autre intérêt que le bonnet d'évêque délicatement sculpté et décoré de sujets fort curieux. Deux anges, aux ailes déployées, jouent d'une sorte de vielle ou gigue à trois cordes, dont la partie inférieure est terminée en pointe. Ce spécimen est très-rare. Le sculpteur a placé de préférence ces instruments dans les mains de personnages du sexe féminin, ce qui rend, du reste, l'ensemble du dessin plus gracieux; les torses se terminent dans la partie inférieure par deux feuilles d'acanthe élégamment enroulées. Deux médaillons à l'antique, enrichis de perles, entourent deux portraits d'hommes soutenus par des amours et complètent ainsi l'heureuse disposition du décor; les archets, que tiennent les chérubins en question, méritent aussi une mention;

ils sont recourbés, comme tous ceux que l'on fit depuis le moyen âge jusqu'au dix-huitième siècle. La finesse de l'exécution fait regretter que le monument complet ait disparu.

V

L'église de Laheycourt (Meuse), aujourd'hui détruite, offrait un vitrail fort curieux; il a été heureusement sauvé de la démolition; il nous montre que le luth était non-seulement pincé à l'aide de la main droite, mais aussi à l'aide du plectrum.

Ce luth est à quatre cordes; celles-ci sont fixées sur la table supérieure et passent sur un chevalet dans le genre des guitares modernes, mais plus élevé. On peut se faire ainsi une idée de la manière dont ces anciens instruments étaient joués.

Un cercle ornementé entoure le sujet, qui paraît être de la fin du quinzième siècle.

V

On passe souvent à côté de merveilleuses choses qu'on ne remarque pas en détail, habitué que l'on est de les rencontrer sur ses pas.

A Saint-Nicolas-du-Port, près Nancy, où j'ai déjà relevé quelques charmantes sculptures cachées dans l'innombrable quantité d'ouvrages de pierre de sa splendide basilique, il existe un reste d'architecture qui montre à quel degré l'Art sculptural était porté en Lorraine et particulièrement dans cette ville, à laquelle, en 1546, les régents de Lorraine donnèrent des armes et qui fut longtemps célèbre par son imprimerie.

Les sculptures dont il est question appartenaient au palais de la Bourse, démoli vers la fin du dix-huitième siècle.

Quelques débris ont servi à bâtir, sur le même emplacement, trois maisons dont les fenêtres sont construites avec d'anciennes tailles que l'architecte aura fait servir à cet usage.

M. Beaupré, dans un remarquable ouvrage sur l'Imprimerie en Lorraine, donne des détails curieux sur le bâtiment de la Bourse

de Saint-Nicolas-du-Port, qui devint plus tard la Poste aux chevaux.

Cet édifice datait du milieu du seizième siècle, époque où la basilique fut terminée. Les ouvriers et les artistes, que la construction de l'église avait forcément réunis, doivent être, selon toutes probabilités, les auteurs des magnifiques bas-reliefs qui, au nombre de quatre-vingts, ornaient une vaste galerie, comme il en existe encore en Belgique et en Allemagne dans les constructions consacrées aux réunions des négociants. Ces bas-reliefs représentent des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament; ils étaient séparés entre eux par des pilastres sculptés et encadrés dans des frises élégantes. Les cheminées et les plafonds étaient également décorés de cette manière, et au-dessus du toit s'élevait une tourelle de pierre dans laquelle était placée une horloge remarquable par le Jacquemart qui, à chaque heure, ouvrait une large bouche et faisait résonner, à l'aide d'un marteau, une cimbale d'airain.

Le maître maçon rendu adjudicataire du vieux palais ne trouva dans celui-ci qu'une riche carrière de pierres de taille, déjà dégrossies.

Les colonnes morcelées et équarries devinrent des marches d'escaliers; les pilastres furent taillés en jambages de portes, et les bas-reliefs sont aujourd'hui des pierres d'éviers. Sept de ces derniers furent seuls épargnés et devinrent la propriété de M. Beaupré.

L'encadrement d'une des fenêtres de la première maison construite des débris de l'ancienne Bourse, est d'un grand intérêt pour tous ceux qui s'occupent de l'histoire des instruments de musique.

Les détails que l'on y remarque montrent tout un petit orchestre d'enfants, coquettement disposés et enroulés dans des feuilles d'acanthe.

C'est d'abord la cornemuse, puis le gentil *tabourin*, frappant d'une main le tambour et tenant de l'autre la flûte à bec; le joueur de *haultz-boys*, faisant pendant au vielleur. Le *harpeur*, chantant en s'accompagnant sur le céleste instrument, et, à gauche, la volute enlaçant dans sa courbe gracieuse un petit joueur de *rebec* ou de *vielle*. Enfin, dans la partie inférieure du pilastre de gauche, au-dessous d'un médaillon orné d'une tête d'homme, on remarque un personnage accroupi, dans le genre Callot, qui joue du basson et jette une note originale dans ce charmant tableau de pierre.

Il est à regretter que ce monument, dont il reste malheureusement si peu de vestiges, ait disparu.

Ce qui prouve que l'extension des Beaux-Arts dans l'éducation publique est le plus sûr garant de la conservation de l'art national.

Je dirai quelques mots, en terminant, des magnifiques vitraux de la Cathédrale de Toul.

On connaît cet admirable monument, mais jusqu'alors personne, je crois, n'a relevé les détails de ses vitraux.

Il est si rare d'en trouver dans un pareil état de conservation!

Les vitraux du transept de gauche nous présentent un ange qui joue du luth à cinq cordes au milieu d'un chœur de séraphins.

L'instrument qu'il tient a la tête renversée.

Un autre ange joue de l'orgue portatif à tuyaux. Sa main droite est placée sur les touches du clavier, et de la gauche qui est cachée derrière le buffet minuscule, il fait vraisemblablement manœuvrer la soufflerie. Ce qui prouve une fois de plus que l'orgue portatif était employé dans les églises aux treizième, quatorzième et quinzième siècles; du reste, la même remarque est à faire au sujet d'une des verrières de la rosace centrale qui montre un ange tenant un instrument plus complet, car, au lieu d'une octave, il en possède deux. Les tuyaux, au nombre de seize, sont parfaitement distincts.

Dans la verrière du même transept, un ange à genoux tient une page musicale à la main et chante les louanges de l'Éternel; il est accompagné sur la harpe par un chérubin.

L'instrument est suspendu au cou de l'exécutant. La beauté et la grande dimension de ce vitrail méritent toute l'attention des connaisseurs.

La description des vitraux de cette église ne serait pas complète si j'omettais les détails de la rosace qui est, en ce moment, en restauration dans les ateliers de MM. Champigneulles, à Bar-le-Duc. J'ai pu relever les sujets qui m'intéressaient le plus.

Parmi ceux-ci j'ai déjà cité le joueur d'orgue portatif. Les trois autres sont :

1° *Un ange sonnant de la trompette.* Cet instrument, fort ancien, est muni d'un énorme pavillon, et les deux tubes sont réunis à la partie supérieure par une sorte de support de cuivre.

2° *Un joueur de vielle.* La vielle représentée est fort bien conservée; elle est munie de trois cordes attachées à une sorte de tirette percée au bas; les ouïes sont placées vers le milieu de la

table, et l'archet est courbé comme un arc. Les deux personnages, très-remarquables, ont le corps couvert de plumes.

3° *Un joueur de harpe* qui, cette fois, est vêtu d'une robe blanche. La harpe a toujours la forme adoptée aux quatorzième, quinzième et seizième siècles, et devait être appelée dans ce cas *lyre* ou *lyrasse*, comme il est facile de le remarquer, puisqu'elle n'est pas suspendue au cou de l'exécutant, mais semble maintenue par le bras gauche.

Je dois borner ici, Messieurs, cette lecture qui, en se prolongeant, fatiguerait votre attention; vous me pardonnerez, je l'espère, la minutie de certains détails, mais mon excuse, je le répète, est dans l'accueil si indulgent que vous avez fait l'an dernier à mes premières recherches, et aussi dans les sentiments de persistante et patriotique sympathie que vous portez à tout ce qui intéresse la vieille terre de Lorraine, si riche de souvenirs artistiques!

ALBERT JACQUOT,
Membre de la Société d'archéologie lorraine
à Nancy.

V

NOTE SUR UNE DÉCOUVERTE A BLÉVILLE

D'ANCIENNES MONNAIES EN OR.

Le 12 septembre 1882, comme on démolissait le chœur de l'ancienne église de Bléville (Seine-Inférieure), à quatre kilomètres nord du Havre, la pioche d'un des ouvriers mit au jour 129 pièces dont suit la description :

1° CHARLES VII, roi de France. — *Écu d'or à la couronne.*

Légende : KAROLVS : DEI : GRA : FRANCORVM : REX
Écu couronné de France accosté de deux lys couronnés.

R. : XPC : VINCIT : XPC : REGNAT : XPC : IMPERAT
Croix feuillue, accostée de quatre couronnes, dans une rosace à quatre lobes.

Pl. XXXI, n° 3 de l'ouvrage *les Monnaies royales de France...* publié par H. Hoffmann.

73 pièces. — Points secrets sous les 3e, 4e, 5e, 6e, 10e, 15e, 16e, 18e et 19e lettres; légères variantes dans les abréviations de la légende de l'avers.

2° LOUIS XI, dauphin de France. — *Écu d'or.*

Légende : LVDOVICVS : DELPHINVS : VIENENSIS

Champ écartelé aux armes de France et de Dauphiné.

R. : XPC : VINCIT : XPC : REGNAT : XPC : IMPERAT

Croix feuillue, accostée de deux lys et de deux dauphins.

Pl. XV, n° 1 de la *Numismatique féodale du Dauphiné*, par H. Morin.

2 pièces. — Deux variétés, différant principalement par les détails de la légende de l'avers.

3° HENRI VI, roi de France et d'Angleterre. — *Salut d'or.*

Légende : HENRICVS : DEI : GRA : FRANCORV : Z : ANGLIE : REX

Écussons accostés de France et d'Angleterre. Au-dessus, un ange présentant à la Vierge un cartouche, sur lequel on lit : AVE.

R. : XPC : VINCIT : XPC : REGNAT : XPC : IMPERAT

Croix à long pied entre une fleur de lys et un léopard; dessous, un H, le tout dans une rosace.

Hoffmann, pl. XXIX, 3.

18 pièces. — Variétés diverses, frappées à Paris, Rouen, Saint-Lô, Amiens et Troyes.

4° HENRI VI, roi d'Angleterre. — *Noble à la rose.*

Légende : HENRIC : DEI : GRA : REX : ANGL : Z : FRANC : DNS : HYB :

Le Roi debout dans un navire, tenant une épée et un écusson aux armes de France et d'Angleterre.

R. : IHS : AUTEM : TRANSIENS : PER : MEDIUM : ILLORUM : IBAT

Croix feuillue et fleurdelysée, cantonnée de quatre léopards couronnés, la lettre H en cœur. Le tout dans une rosace.

Pl. II, n° 9 des *Annals of the coinage of Great Britain*, etc., de Ruding. (Série des monnaies d'or.)

6 pièces. — Légères variantes dans les abréviations de la légende. Ces pièces ont été frappées en Angleterre.

5° HENRI VI, roi d'Angleterre. — *Demi-noble.*

Légende : HENRIC : DI : GRA : REX : ANGL : Z : FRANC.
Même type que la précédente.
R. : DOMINE : NE : IN : FVRORE : TVO : ARGVAS : ME
Même type que la précédente.
Pl. III, n° 2 de RUDING.

2 pièces. — Frappées en Angleterre. Légères variantes dans les abréviations de la légende.

6° PHILIPPE LE BON, duc de Bourgogne, etc. — *Franc à cheval.*

Légende : PHS : DEI : GRA : DVX : BVRG : Z : COMES : FLANDRIE
Le duc armé et à cheval, au galop à droite, l'épée haute; en exergue : FLAND.
R. : SIT : NOMEN : DOMINI : BENEDICTVM : AMEN
Écusson aux armes du duc, sur une croix feuillue.
Pl. CXXXIII, n° 7 des *Monnaies féodales de France*, de POEY D'AVANT.

13 pièces. — Plusieurs variétés frappées pour la Bourgogne, la Flandre, le Brabant, le Hainaut et la Hollande, et présentant des variantes assez notables dans la légende de l'avers et dans l'exergue.

7° PHILIPPE LE BON, duc de Bourgogne, etc. — *Lion d'or.*

Légende : PHS : DEI : GRA : DVX : BVRG : COM : FLAND
Lion assis à gauche sous un portique à double ogive; de chaque côté, un briquet.
R. : SIT : NOMEN : DOMINI : BENEDICTUM : AMEN
Écusson aux armes du duc, sur une croix feuillue.
Pl. LIV, 7 et 8 du *Traité des monnaies des barons, etc.*, de DUBY.

15 pièces semblables.

Les briquets, quoiqu'ils soient en forme de B, ne se rapportent pas à l'initiale du nom de la Bourgogne; ce sont les *fusils* de la devise personnelle du duc Philippe le Bon; c'est pour cela qu'on les retrouve dans le collier de l'Ordre de la Toison d'or, fondé par lui en 1429.

Ces pièces ont dû être cachées sous l'empire d'une vive inquié-

tude, et avec l'espoir de les retrouver lorsque le danger aurait disparu. Si nous considérons l'époque à laquelle ont été frappées les monnaies, nous trouvons que ce trésor n'a pu être caché que postérieurement à l'an 1423, date de la naissance du Dauphin Louis de Valois.

D'un autre côté, il ne paraît pas que, de l'an 1423 à l'an 1450, qui vit finir la guerre de Cent ans, le pays de Caux ait été agité par d'autres événements que le soulèvement des paysans cauchois, lesquels, sous la conduite de Le Carruyer et de Jean de Grouchy, sire de Montérollier, reprirent Harfleur aux Anglais en 1435.

La seigneurie de Bléville appartenait alors, depuis 1420, à un Anglais nommé John Bourghope. On conçoit les inquiétudes de cet étranger à l'approche des insurgés cauchois, et tout porte à croire que c'est lui qui, trouvant la situation dangereuse, a caché dans le chœur de l'église les monnaies récemment découvertes. Il pensait que l'orage passerait, et qu'il pourrait alors revenir prendre possession de son château et de son trésor; mais la bataille de Formigny trompa ses espérances.

La terre de Bléville fut donnée à une famille française, et les pièces d'or de John Bourghope ne revirent le jour que quatre cent quarante-huit ans après son départ.

Le trésor de Bléville a été vendu aux enchères, au Havre, le mardi 27 février 1883. Beaucoup d'habitants ont tenu à honneur de se procurer quelques-uns de ces témoins des grandes luttes nationales du quinzième siècle, et quelques pièces ont atteint des prix fort élevés, par exemple, 95 et 114 francs.

Le Musée du Havre en a acquis une série. Avant la vente, j'ai reproduit par la photographie un spécimen de chaque type, pour nos archives, et j'ai le plaisir de vous en soumettre une épreuve.

E. Letellier,
Président de la Société des Archives photographiques du Havre.

VI

AUGUSTE MARTIN

ARCHITECTE

C'est en 1861 qu'il me fut donné de voir pour la première fois l'architecte Martin; à son titre d'architecte de la santé et du département, il ajoutait celui de membre de la commission de la grande Exposition régionale de Marseille. Ma qualité de membre de cette commission m'avait mis en rapport avec lui. Les luttes et les déboires que devait lui causer la construction du palais préfectoral n'avaient point encore dénudé son front, fait grisonner sa barbe et ses cheveux. Son œil couvert, dont la prunelle avait l'éclat métallique que donne l'habitude de scruter les objets, décelait l'observateur. Son front était large et découvert, et la rigidité de ses traits donnait à sa physionomie un caractère d'austérité calme, fruit d'une réflexion constante. Sa bouche sérieuse, la carrure de ses os maxillaires accusaient en lui une volonté énergique. Bien que de taille moyenne, ses épaules larges, ses membres robustes rappelaient son origine. C'était une tête de stoïcien sur un corps d'Hercule. Peu communicatif, il se déridait rarement; il avait toutefois cette égalité de caractère qui puise sa force dans la volonté, mais non dans le tempérament, car tout décelait en lui une nature violente domptée par le raisonnement.

François-Auguste Martin était né à Marseille, le 28 août 1818; il appartenait à une famille pauvre. Son père, monteur en balles, profession équivalente à celle des forts de la halle de Paris, homme de sens et d'une grande droiture d'esprit, l'avait envoyé tout d'abord à l'école des Frères de la Doctrine chrétienne. Puis, reconnaissant ses dispositions précoces et prévoyant qu'il pourrait se distinguer, s'imposant des sacrifices relativement fort lourds, il le plaça à l'institution Donadéi et ensuite à la pension Cauvierre, alors en réputation. A l'âge de dix-sept ans, le jeune Martin avait terminé ses études non sans succès. Son goût dominant pour le dessin et

l'architecture décelait sa vocation. Son père le fit alors entrer chez M. Richaud, architecte, ensuite chez M. Chassériau, où il acheva ses études théoriques tout en suivant les cours de l'École de la ville, dirigés par Pascal Coste.

Le jeune Martin, comprenant les sacrifices que s'imposait son père, et désirant les alléger, sollicita un emploi dans les bureaux des architectes de la ville. Avant que sa vingtième année fût accomplie, il y était accepté comme dessinateur, aux appointements de 1000 francs. Sa nomination porte la date du 6 juin 1836. Son avancement fut relativement rapide. Il était nommé inspecteur des travaux, aux émoluments de 1200 francs, le 1er novembre 1840; émoluments portés à 1500 francs le 6 août 1843, et à 2000 francs le 1er janvier 1847; position qu'il occupa jusqu'au 1er janvier 1852, époque où il donna sa démission. Il était alors depuis plusieurs années chargé du service de la santé : sa réputation était faite. Il avait exécuté de nombreux travaux qui avaient mis son nom en évidence, et il venait d'être nommé architecte du département.

Nous ne relèverons pas les constructions exécutées par lui pour des particuliers; cependant nous ne devons pas passer sous silence les ateliers Falguière, un des vastes établissements de notre ville, la minoterie Mouttet et la maison de Greling, faisant l'angle de la Cannebière et du square de la Bourse, dont l'aspect est monumental.

Quant aux travaux publics auxquels il a donné ses soins et dont il a fourni les plans, on doit citer les murs de soutènement de la Joliette; l'asile des aliénés d'Aix; la prison du boulevard Chave; celle de Saint-Pierre; la gendarmerie du Prado; les constructions du Frioul; les charpentes en fer qui couvrent la cour du palais de justice d'Aix, considérées comme très-remarquables; la mairie de la Ciotat, construction charmante et très-originale; l'église de Mazargues; le palais de justice de Marseille et l'hôtel de la préfecture. Nous ne décrirons que ces trois derniers monuments pour donner une idée du faire, de la manière d'Auguste Martin et de la souplesse de son talent.

Auguste Martin était un caractère, mais caractère d'autant plus intéressant qu'il s'affirmait sous le second Empire où l'affaissement moral et la vénalité venant d'en haut menaçaient d'envahir la

France entière. D'une probité à toute épreuve, jaloux de sa dignité, exerçant sa profession comme s'il se fût agi d'un apostolat, A. Martin vivait constamment en présence de sa conscience, et l'on pouvait lui appliquer les spirituelles paroles de Victor Cousin à propos de Royer Collard : « Aucune passion, aucun intérêt n'était capable de troubler ce tête-à-tête. » Il marchait fièrement devant lui, sans jamais s'assouplir ou se courber, et fait d'une seule pièce, il devait nécessairement se briser contre un plus puissant que lui; en effet, M. de Maupas fut son écueil.

Les démêlés de l'administrateur des Bouches-du-Rhône et de l'architecte de la préfecture avaient à l'époque éveillé l'attention publique. Le silence s'est fait autour d'eux. Ils appartiennent à notre histoire locale, ils contiennent au fond un enseignement, consacrons-leur un souvenir.

A. Martin avait été complimenté publiquement par M. de Maupas lui-même, pour son palais de justice; il avait conscience de sa valeur. Au moment de terminer le palais préfectoral, sans parler de l'abandon d'une partie de ses plans auxquels il avait dû se soumettre, lorsqu'il vit M. de Maupas appeler un artiste étranger pour s'occuper de la décoration intérieure du monument et du choix des ameublements, il fut froissé. Cependant il se contint. M. Nolau n'arrivait qu'en seconde ligne. « Vous conservez toujours la haute direction, lui avait dit le sénateur, votre droit de contrôle reste le même, et les mandats des dépenses avec fixation de vos honoraires seront soumis à votre signature. » La question des honoraires importait peu à A. Martin, sa responsabilité seule le faisait réfléchir; aussi lorsqu'il vit M. Nolau à l'œuvre, agissant directement sous l'inspiration de M. de Maupas, taillant dans le vif sans se préoccuper des crédits alloués par le département, dont lui Martin était le représentant, il donna sa démission pour ne point avoir à sanctionner par sa signature des dépenses que le pays n'avait pas votées; mais dissimulant cette pensée, il demandait sa retraite sous le spécieux prétexte d'une raison de santé.

Le lendemain, 7 mai 1864, le sénateur voulut connaître les motifs de cette détermination subite. « Je ferai disparaître vos ombrages, dit-il à l'architecte, je ne veux pas vous priver de la satisfaction de terminer votre œuvre. »

Il ne fallait pas beaucoup presser A. Martin pour lui faire dire ce

qu'il pensait. Rassuré par ces paroles bienveillantes, il avouait ses véritables motifs et il ajoutait : « Le parti que vous voulez adopter, monsieur le sénateur, pour l'exécution des travaux de décoration, de luxe et d'ameublement, vous jette dans l'inconnu quant à la dépense.

« Ces études telles qu'elles se poursuivent, et ces semblants de devis, ne permettent pas de s'en rendre compte, même à beaucoup près. Donc, en l'état, ni vous monsieur le sénateur, ni le décorateur, ni moi, personne enfin, ne peut dire jusqu'à quel chiffre s'élèvera la dépense; mais je suis convaincu quant à moi qu'elle dépassera les crédits alloués, et alors quand arriveront les ennuis, les embarras inévitables à la suite de ce dépassement, ils retomberont sur l'architecte qui a sa responsabilité vis-à-vis de l'administration, et la considération de les avoir prédits ne saurait le disculper.

« Je puis vous faire jouir d'une tranquillité parfaite à cet égard, répondit à son tour le sénateur; pas plus que vous, moins que vous, je ne veux m'engager dans des travaux qui me feraient dépasser les crédits alloués dans lesquels je veux me renfermer scrupuleusement, au centime; aussi soyez certain que ces travaux de décoration et d'ameublement ne se commenceront que lorsque des plans bien arrêtés, et surtout des devis minutieusement et exactement faits, me donneront toute garantie sur le montant de la dépense. »

Ainsi de nouveau rassuré, A. Martin retira sa démission. Mais six mois après la situation était la même, aucun travail sérieux d'évaluation n'avait été entrepris, et les travaux étaient commencés sur un tel pied, qu'entrevoyant un dépassement de plus de deux millions, ne voulant pas s'associer à ce qu'il considérait comme un abus de pouvoir, bien qu'il eût pu au besoin s'abriter derrière l'omnipotence de l'administrateur du département en touchant des honoraires très-considérables; entrevoyant l'abîme où sa dignité d'architecte pouvait disparaître, il préféra briser sa carrière en se retirant. A. Martin était alors dans toute la maturité de son talent, il avait quarante-six ans.

Voici un extrait du registre des délibérations du Conseil général du 12 septembre 1873, dont M. le sénateur Barne était le rapporteur, et qui ne laisse aucun doute à cet égard : — M. le sénateur de Maupas, jaloux des lauriers de M. Haussmann, rêvait la construc-

tion d'un palais qui aurait pour destination légale l'installation des services du département public, mais qui devait avoir aussi pour but de satisfaire l'ambition personnelle de ce haut fonctionnaire.

M. Martin est l'auteur des projets de l'hôtel actuel de la préfecture.

A côté des travaux de construction, il y avait aussi les travaux d'ameublement (et d'ornementation).

M. le sénateur voulut se substituer lui-même à l'architecte pour déterminer la nature et le prix de ces commandes. M. Martin aurait été ainsi réduit au rôle dangereux d'approuver l'état des dépenses, sans les avoir vérifiées. M. Martin refusa d'accepter cette situation... Il avait en vue des bénéfices considérables dans l'œuvre entreprise, et il se retira par une démission qui l'honore.

Ce palais, pour lequel une somme de quatre millions avait été votée, a coûté, selon M. Saurel, près de quinze millions.

M. de Maupas devait jouir peu de temps de ce palais somptueux qu'il avait fait élever en maître, et qui portait en médaillons de marbre incrusté dans les cheminées de ses appartements son portrait et celui de madame de Maupas. On s'était enfin ému en haut lieu de ces dilapidations. Le sénateur était rappelé à Paris, pour occuper un nouveau poste important, mais sa victime, non-seulement révoquée brutalement en décembre 1864 de toutes ses fonctions, même de celles placées en dehors des attributions du sénateur, et qui par cela même auraient dû être respectées, se vit, pour combler la mesure, privée de ses honoraires. M. Martin devait attendre et lutter pendant dix ans avant d'obtenir justice.

Enfin, un arrêt du Conseil d'État du 25 juillet 1873 fixait à 53,581 francs la somme due à M. Martin, condamnant le département à la lui payer, en y ajoutant les intérêts des intérêts de cette somme, à partir du 25 octobre 1865, mettant à la charge dudit département les frais d'expertise et les dépens.

Quelques mois après, sur un rapport de M. Barne, sénateur, le Conseil général vota des fonds pour cet objet.

Auguste Martin avait un fils merveilleusement doué, dessinant à quatorze ans comme un maître. Il voyait en lui les germes d'un grand artiste. Sa situation officielle était brisée, mais ce fils lui donnait une force nouvelle ; plein de vigueur, trempé pour la lutte, il relevait fièrement la tête, lorsque la mort vint lui ravir cet être

si cher. Sombre, désespéré, avec ce fils s'envolaient ses ambitions, ses derniers rêves d'avenir; une incurable mélancolie enveloppa tout son être; irrité des injustices dont son esprit exalté ravivait sans cesse le souvenir, il s'exaspérait. Enfin, à cette exaltation succéda peu à peu une misanthropie ombrageuse. Je le voyais alors promenant sa morne tristesse, saluant à peine ses amis, fuyant toute conversation; je l'avais abordé plusieurs fois, il me répondait à peine, puis il disparut.

Auguste Martin s'était construit une villa à Saint-Nazaire, au fond du golfe de cette mer bleue qui roule ses flots à ses pieds. Il s'y était réfugié; entouré de sa femme et de sa fille, ne recevant personne, il ne faisait que de rares apparitions à Marseille, et c'est dans un de ses courts séjours dans sa ville natale qu'il y est mort le 31 octobre 1877.

L'année suivante, je suis allé visiter la veuve d'Auguste Martin dans cette villa de Saint-Nazaire, une construction simple, mais d'un goût exquis et admirablement distribuée. Le cabinet de l'architecte occupe tout un côté du rez-de-chaussée, prenant jour au nord et au midi. Je trouvai appendu dans cette vaste pièce une multitude de dessins et d'aquarelles pleines de couleur, de vie et de mouvement, des plans et des projets de monuments exécutés de sa main, et où figurait le grand projet de la préfecture tel que le maître l'avait conçu, et qu'il espérait voir alors réalisé dans son entier.

Curieux de mettre en lumière cette carrière honorable et si bien remplie, je passai une journée à feuilleter correspondances, cartons; en un mot, ce qui pouvait m'éclairer. Comme dans le cabinet d'Espérandieu, je trouvai tout dans un ordre parfait. Je surpris là le secret des douleurs du père et de l'artiste, et de sa vaillance à les dominer dans le silence et le recueillement, et j'ai pu suivre jour par jour le courant des idées qui traversaient le cerveau de ce proscrit pour trop de probité si douloureusement éprouvé.

Parmi les manuscrits dont sa veuve m'a fait hommage, je trouve un Montaigne presque entièrement copié de la main d'Auguste Martin et de sa belle écriture, avec large marge où le moraliste bordelais est commenté par lui, annoté de réflexions que l'écrivain emprunte à son propre fonds et le plus souvent discuté par des

citations brèves empruntées à Platon, Plutarque, Cicéron, Pline, Quinte-Curce, Tite-Live, Virgile, Sénèque, Horace, Ovide, Lucrèce, Lucain, Ennius, Diodore de Sicile, etc., et des auteurs modernes Charron, Nicole, Servan, Rousseau, etc., etc., qui témoignent de sa profonde érudition, de son jugement droit et des lectures dont il nourrissait son esprit. Ce manuscrit porte en tête de son dernier chapitre la date du 12 octobre 1869 [1].

A partir de ce moment, le cours des idées d'Auguste Martin s'est modifié, il prend une autre direction, son Montaigne est abandonné au chapitre XXV traitant de l'institution des enfants, il en a commenté le premier paragraphe, mais il a perdu son fils, l'âme de sa vie. Il ne peut l'oublier! qu'a-t-il à faire des enfants? Il s'arrête, et la politique humanitaire seule défrayera désormais sa solitude.

Son manuscrit traitant de ces matières porte à la première page la date du 10 juin 1869. Il débute par un portrait tracé de main de maître de Rochefort et de Jules Favre, et ce manuscrit, composé de 480 pages, grand format, dans lequel se déroule au jour le jour la situation politique de l'Europe et surtout de la France, se termine le 1er décembre 1872. Philosophe, observateur sagace, froid et par-dessus tout humanitaire, il y flétrit rudement le despotisme, les ambitieux sans principe, sans élévation de sentiments, en commentant des articles de journaux ou de revues, dont il donne des extraits ou des résumés qu'il fait suivre de réflexions courtes et judicieuses sur les hommes et sur les événements. Souvent aussi il blâme la bourgeoisie, stigmatisant sa torpeur, son indolence, l'invitant à se mettre à la hauteur du mouvement des esprits, à étudier les questions sociales qu'agitent les ouvriers, afin d'essayer de les résoudre, lui montrant le péril et le flot qui monte, prêt à la submerger : partout et toujours à chaque page on rencontre un républicain austère, convaincu, solitaire, désintéressé, animé de vertus antiques.

En parcourant ces feuilles volantes, en brouillon, disséminées une à une, noircies d'une main ferme et d'une plume rapide, obéissant à une pensée véhémente et contenue, et tout à la fois lucide et profonde, il me semblait voir dans l'ombre les âmes errantes de

[1] Ce manuscrit est joint aux pièces justificatives qui seront déposées par M. Parrocel à la Bibliothèque de Marseille.

Tacite et de Sénèque, inspirant de leur souffle l'architecte marseillais.

Auguste Martin avoue ingénument dans un mémoire à Messieurs du conseil de préfecture des Bouches-du-Rhône « ne s'être jusqu'alors servi de la plume que pour dresser des sous-détails et des évaluations [1] » (voir page 24). Eh bien! comme Beaumarchais, la nécessité de se défendre devait à son tour faire de l'architecte un écrivain, mais lui, le misanthrope, antithèse vivante de l'homme de cour, du célèbre auteur du *Mariage de Figaro*, qui avait Paris pour théâtre, et dont le nom doit traverser les âges, lui, Martin, au talent d'écrivain sobre et nerveux, mais tardif et sans horizon, dont ces feuilles éparses, qui ne verront jamais le jour, rendent seules le témoignage, lui, Martin, comme tant d'autres illustres inconnus, a disparu et s'est éteint dans l'obscurité, mais pour son honneur et pour sa gloire son œuvre architecturale, bien que tronquée, reste debout et portera son nom dans l'avenir.

ÉGLISE DE MAZARGUES.

La façade, fort simple, ne manque pas d'une certaine noblesse; les proportions en sont heureuses : le centre, plus élevé avec fronton, est percé d'une triple croisée garnie de vitraux. Trois arcs à plein cintre indiquant la hauteur des nefs y sont dessinés en saillie; celui du centre est occupé par la porte d'entrée.

La nef principale est éclairée par dix ouvertures garnies de vitraux modernes d'une assez jolie facture. Les voûtes et les cinq arceaux qui règnent de chaque côté, séparant la grande nef de celles des bas côtés, sont à plein cintre. L'abside est terminée par une calotte demi-sphérique, ornée de caissons à rosaces peintes.

Une inscription tracée sur une plaque de marbre à l'intérieur et au-dessus de la porte d'entrée porte la date AN MDCCCLIX et le nom de MARTIN, architecte.

M. P. Coste avait fait un premier projet de cette église, d'abord approuvé, et qui, remanié par M. Martin, a été exécuté par ce dernier.

[1] Voir ledit Mémoire.

Cette église ne possède aucune œuvre d'art remarquable, un *Christ en croix* excepté. Ce petit tableau semble remonter à la fin du seizième siècle. La Madeleine, à genoux, recueille le sang qui coule des pieds de Jésus expirant; saint Jean et la Vierge, debout, l'un à droite, l'autre à gauche de la croix, complètent la composition; les figures de femmes sont expressives, les draperies sont simples, la couleur vraie, les extrémités bien étudiées, mais le Christ est maigre et fort laid; on sent que l'artiste s'est en cela prévalu de l'opinion de saint Basile.

On remarque également un grand tableau moderne : *Ensevelissement du Christ,* assez médiocre, composé de six figures plus grandes que nature. Il est signé : Ducrot, 1843.

En somme, l'église de Mazargues, quelque peu inspirée du style roman, a un caractère de distinction et d'originalité qui témoigne du goût épuré de son auteur.

PALAIS DE JUSTICE.

Dans la séance d'installation de M. Bernex comme maire de Marseille, le 29 juillet 1864, une voix des plus autorisées, celle de M. de Maupas, faisait elle-même un pompeux éloge du palais de justice. Nous en reproduisons quelques passages; c'était un hommage public rendu au savant architecte dont nous nous occupons ici.

« L'édifice est borné sur trois côtés par des rues dont la pente est assez rapide; de là naissent des difficultés d'autant plus grandes que la façade principale se trouve au midi, sur la partie du sol la plus élevée, afin de la maintenir au niveau du cours Bonaparte : ces difficultés nous paraissent très-heureusement vaincues. Le frontispice a toute l'ampleur désirable, tandis qu'un soubassement important permet de loger autour des trois faces tous les services secondaires.

« L'architecte s'est inspiré du style grec de la belle époque, et tout ici s'accorde pour justifier ce choix : les traditions phocéennes, le ciel, les matériaux du sol, enfin la destination même de l'édifice, dont le caractère sévère s'accommode si bien des lignes nobles et austères de l'ancien art grec; mais c'est avec un judicieux discer-

nement que l'artiste a puisé à cette source de l'antique ; tout en lui empruntant quelques-unes de ses belles formes, il a su éviter le plagiat et conserver la liberté indispensable dans les créations architecturales.

« Ainsi, tandis que les colonnes de l'entrée et le fronton qui les surmonte rappellent les péristyles des temples d'Athènes, l'invention est sensible dans les autres parties, car le plan de l'édifice est tout moderne, approprié à sa destination, à nos besoins et à nos goûts. C'est du reste une rare qualité que de savoir employer les éléments d'un art étranger, de le compléter et d'obtenir de ce mélange une œuvre originale, en restant fidèle aux lois de l'unité.

« Le péristyle est décoré de six colonnes ioniques, dont l'ordre est moins froid que le dorique. L'architecte a pensé avec raison qu'un tribunal civil, dépouillé de l'appareil des cours d'assises, s'accommoderait mal d'une sévérité de style exagérée ; la façade est d'un effet digne, calme et grand.

« Le fronton est de la plus heureuse proportion : les profils en sont élégants et décorés avec une sage sobriété ; enfin le grand sujet qui orne le tympan est une œuvre de maître, et complète, en l'enrichissant, l'architecture qui l'entoure. Peu de frontons parmi les modernes peuvent rivaliser avec celui-ci : simplicité de composition, élévation de style, beauté des détails, tous les genres de mérite y sont réunis. Les sculptures de ce fronton sont dues au ciseau de M. Guillaume, ainsi que les deux bas-reliefs qui décorent la face du péristyle.

« Deux ailes, percées de deux étages de fenêtres, se développent de chaque côté du péristyle, auquel on arrive par un escalier monumental à larges volées, à trois repos, composés de vingt-quatre marches ; ces ailes sont ornées de grands pilastres habilement reliés aux colonnes du porche.

« L'architecture de ces ailes continue sur les ailes latérales, interrompue seulement par la saillie des salles d'audience que l'architecte a fort bien accusée à l'extérieur. Nous avons entendu blâmer ces avant-corps qui coupent en deux parties inégales les façades latérales, mais c'est là une conséquence obligée d'un plan que nous savons être parfaitement conçu. Si cette prétendue irrégularité pouvait être critiquée, il faudrait en user de même pour

presque tous les édifices connus, car il en est bien peu où la disposition générale ait cette régularité absolue; un édifice n'a généralement qu'un axe, comme le corps humain qui est symétrique sur deux faces, mais non sur les côtés.

« Les ailes latérales sont, ainsi que les ailes, percées de deux étages de fenêtres, et de plus un grand soubassement rachète les différences de niveau entre la rue Grignan et la hauteur du sol où repose la façade principale.

« La décoration, motivée par les avant-corps des salles d'audience, est d'un bel effet; un bas-relief orne l'espace resté libre entre le rez-de-chaussée et les fenêtres de la salle; ces bas-reliefs sont l'œuvre de M. Travaux et font le plus grand honneur à cet artiste.

« La façade sur la rue Grignan reproduit en grande partie la décoration des façades latérales, mêmes pilastres, mêmes fenêtres; au milieu se détache un avant-corps motivé par l'emplacement de la chambre de police correctionnelle et occupé au rez-de-chaussée par l'entrée secondaire du palais. Quelques discrets ornements, placés avec goût, décorent cet avant-corps. M. Aldebert a sculpté les armes et les deux lions accostant la table commémorative qui ornent le fronton.

« L'intérieur mérite également d'être examiné. Le péristyle franchi, la porte principale donne dans la salle des Pas perdus. Cette pièce, de seize mètres de côté, est d'un bel effet; l'austère simplicité des murs que relève l'éclat de seize colonnes de marbre rouge supportant le balcon, la sobre décoration du premier étage, enfin la courbe élégante et les sculptures de la voussure, en font une œuvre dont nous sommes heureux de louer l'ordonnance. La porte de chacune des salles d'audience occupe le milieu des côtés de la salle des Pas perdus. Ces salles sont vastes, bien éclairées et décorées avec la sévérité qui convient à leur destination.

« On ne saurait que louer l'heureuse disposition du plan général de l'édifice, la commodité des passages et des escaliers, la convenance parfaite des parties secondaires, la décoration si bien entendue des salles accessoires, bibliothèque, salle de conseil du jury d'expropriation, où chaque détail a été étudié avec un soin scrupuleux. Nous mentionnons en particulier deux charmantes petites cours où l'on se croirait subitement transporté dans quelque atrium pompéien.

« La sortie par la rue Breteuil est précédée par un grand vestibule au centre duquel est établi un vaste escalier en forme de perron, encadré par une colonnade sous laquelle règnent les passages donnant dans l'intérieur de l'édifice. A droite et à gauche de ce perron sont rangées le long des murs des consoles soutenant les bustes des *Abattucci*, des *Régnier*, des *Portalis*, des *Emerigon*, des *Montyon* et des *Guillaume Duvair* qui furent l'honneur de la Provence.

« Ce palais de justice est une œuvre savamment élaborée, sagement édifiée, œuvre durable et brillante, menée à bonne fin, sinon avec l'ardeur fiévreuse si commune de nos jours, du moins avec suite et avec toute la célérité compatible avec une bonne exécution.

« L'architecte, M. Martin, est un artiste d'un beau talent, nourri des grandes traditions de son art, et la science de ses œuvres révèle un grand maître. »

Inutile d'ajouter que ce tableau que nous venons de reproduire n'est que l'expression fidèle de notre propre sentiment; le palais de justice, malgré quelques imperfections de détails comme divisions à l'intérieur qu'a révélées l'usage, est et restera toujours une des œuvres les plus remarquables de notre cité, et l'un de ses monuments les mieux réussis.

SCULPTURES.

Le fronton de la façade principale, dû à M. Guillaume, représente la *Justice* assise, tenant de la main droite la balance, et de la gauche la main de justice.

La *Force* est assise à sa droite, et dans l'angle une remarquable figure d'homme personnifiant le crime est accroupie à gauche.

La *Prudence* tient un miroir; elle semble encourager l'innocence, qui, courbée, s'approche en suppliante, présentant la loi et le rameau d'olivier. Ce large morceau de sculpture réunit à un haut degré les grandes qualités qui distinguent le faire de l'illustre sculpteur, élève de Pradier dont il est l'émule. La savante pondération des masses qui distribue avec art la lumière et les ombres,

jointe à l'élégance et à la pureté des formes, ajoute un nouveau prix à l'œuvre de l'architecte.

Les deux bas-reliefs qui décorent la face du péristyle, représentant la *Justice répressive* et la *Loi protectrice,* sont du même artiste, et les sculptures sont à la hauteur de l'œuvre précédente.

Les avant-corps des façades latérales sont ornés de bas-reliefs aux têtes en ronde bosse; ainsi l'on trouve sur la rue Breteuil la *Fermeté* et la *Modestie,* et sur la rue Fortia, la *Vigilance* et la *Sagesse.* Ces quatre figures, habilement conçues, sont dessinées et modelées de main de maître; elles sont pleines de noblesse et de distinction, et elles font honneur à M. Travaux qui les a exécutées.

M. Aldebert, nous l'avons dit, a sculpté dans le fronton de la façade postérieure les armes et les deux lions qui accostent la table commémorative; mais nous devons ajouter que toute l'ornementation, tant extérieure qu'intérieure, lui a été également confiée, et que le prix de ces travaux s'est élevé à 60,000 francs.

Quant aux sculptures qui ornent l'intérieur, celles des voussures de la salle des Pas perdus sont dues à M. Gilbert. Cette voussure, égale sur ses quatre faces, est divisée en compartiments à caissons, un grand et quatre petits. Le grand est occupé par la figure d'un législateur, les autres par des médaillons reproduisant les traits de jurisconsultes fameux. Ainsi, sur le côté faisant face à la porte, on trouve *Napoléon* Ier accompagné de *Cambacérès, Tronchet, Portalis* et *Bigot de Préameneu;* au côté gauche, *Charlemagne* entouré d'*Alcuin, Anségise, Angilbert* et *Eginhard.* A droite, *Justinien* avec *Tribonien, Thallèle, Théophile* et *Dorothée;* au-dessus de la porte, *Solon* avec *Thalès, Anacharsis, Brias* et *Épiménide.* Enfin des génies placés aux angles et complétant la composition personnifient la *Force* et l'*Équité,* la *Raison* et le *Droit,* la *Liberté* et l'*Autorité,* la *Vérité* et l'*Éloquence.* Dans ce grand travail, la difficulté des raccourcis sur ces larges surfaces courbes est heureusement vaincue, l'habileté de main et la grâce de la forme et des détails font de ces voussures une œuvre remarquable.

Dans les salles d'audience, outre les lambris en menuiserie, les stucs, les peintures décoratives qui tapissent les murs, chaque salle a pour complément deux bas-reliefs. Dans la première chambre,

l'un de ces bas-reliefs représente *Bonaparte discutant le Code civil;* l'autre, le *Corps législatif présentant le Code à Napoléon* Ier. Deux sujets isolés complètent la décoration; ce sont des figures personnifiant, l'une l'*Éloquence,* l'autre la *Vérité.* L'ensemble de ce travail est dû à M. Truphème.

Dans la deuxième chambre, M. Chabaud a représenté le *Serment des magistrats prêté à Napoléon* Ier, et en face, la *Provence présentant à la France ses jurisconsultes célèbres.*

Dans la chambre correctionnelle, on trouve l'*Acquittement* et la *Condamnation,* bas-reliefs dus à Ferrat, un bon élève de Pradier.

Les bustes précédemment cités et placés sous le péristyle de la sortie du palais, sont dus à MM. Vital Dubray, Philippe Poitevin et à madame Lefèvre-Deumier. Deux statues assises semblent garder cette porte de sortie; elles sont dues au ciseau de M. Ramus, qui dans ces sculptures s'est montré peu jaloux de sa réputation.

PRÉFECTURE DE MARSEILLE.

Cet édifice, en façade principale sur la place Saint-Ferréol, a la forme d'un parallélogramme; il mesure 90 mètres de façade sur 80 mètres de profondeur, présentant ainsi quatre faces avec grande cour d'honneur à l'intérieur, terminée au fond par un bâtiment de dépendances et les cours de service de l'hôtel et des bureaux.

Un grand pavillon flanque chacun des angles, tandis que d'autres pavillons occupent le centre; leurs ouvertures et leurs saillies ont plus ou moins d'importance, selon que leurs portes servent d'entrée principale ou d'entrée secondaire.

A l'intérieur, la démarcation entre la cour d'honneur et les cours de service est nettement accusée par deux tours à pans coupés se détachant des ailes à droite et à gauche. Ces tours contiennent des escaliers servant de points d'attache au bâtiment du fond de la cour d'honneur, qui affecte une forme circulaire, bornée par un mur ornementé s'élevant à mi-hauteur de l'édifice et marquant les bâtiments des écuries.

Le corps de la façade principale est occupé au rez-de-chaussée, à droite de l'entrée, par le grand escalier d'honneur, qui a une

fort belle tournure; à gauche, par un autre escalier lui faisant face, conduisant aux appartements du préfet et à son cabinet de réception; les portes du conseil de préfecture et des galeries d'accès s'ouvrent sur le premier palier de l'escalier d'honneur.

On trouve au premier étage la salle du conseil général, les grandes antichambres, les premiers salons des appartements des fêtes, et au deuxième étage, des appartements secondaires.

Le corps à l'est, donnant sur un jardin longeant le grand chemin de Rome, contient au rez-de-chaussée les appartements privés du préfet; au premier étage, les appartements d'honneur et les salons des fêtes, et au deuxième étage, les chambres de réserve.

Le corps à l'ouest, donnant sur la rue Montaux, est affecté aux bureaux de la préfecture et services administratifs, et au logement du secrétaire général.

Le corps au midi contient le dépôt des archives, isolé des autres bâtiments par deux escaliers construits en pierre et en fer; il est séparé en arrière par une cour affectée à un corps de logis où sont installées les écuries et les remises de l'hôtel, dont la façade postérieure forme à son tour le fond de la grande cour d'honneur.

Le style de la construction rappelle l'architecture fine et élégante de la Renaissance; les détails d'ornementation sont très-remarquables, et les statues qui ornent les niches rappellent les hommes les plus célèbres de la Provence.

La cour d'honneur a un grand cachet artistique. Cependant, malgré les beautés de premier ordre que l'on rencontre dans ses parties principales, la préfecture est une œuvre incomplète, ou du moins elle manque d'homogénéité, car le premier plan a été défiguré.

M. Martin était un dessinateur de premier ordre; son projet primitif, vaste lavis à l'encre de Chine qui ne mesure pas moins de 1 mètre 40 centimètres de long sur 1 mètre 10 centimètres de haut, où une foule d'équipages, de cavaliers et de piétons dessinés avec la verve d'un maître, jettent une animation singulière, ce projet, dis-je donne la physionomie exacte de ce que devait être cet édifice. Indépendamment du jardin actuel, qui a été conservé, le monument devait être précédé de deux squares ornés de fontaines, dont les pâtés de maisons de droite et de gauche, existant actuellement, occupent une partie. L'édifice, ainsi dégagé,

vu de trois quarts, offrait une légèreté qui lui fait défaut par suite du manque d'espace et du voisinage de ces constructions qui l'étouffent... L'architecte, s'étant en outre inspiré du Palais Vieux de Florence, avait établi une tour, sorte de beffroi, au centre de l'axe de la place Saint-Ferréol, qui devait s'élever à trente-cinq mètres au-dessus des combles de l'édifice. Cette tour se composait de trois étages du même style que le monument, couronnés d'une lanterne circulaire à jour ou dôme, supportée par des colonnes d'une élégance de forme remarquable. Cette tour carrée devait s'élever à l'aplomb de la façade méridionale intérieure donnant sur la cour d'honneur, de façon à présenter en façade, dans l'axe de la place Saint-Ferréol, deux motifs complètement distincts et séparés, soit celui du fronton surmontant la statue équestre, aujourd'hui détruite, ornant le pavillon central, soit le large cadran qui devait occuper le troisième étage de la tour, et dont l'ornementation s'harmonisait parfaitement avec celle de la façade.

Le dôme actuel qui lui a été substitué est une conception malheureuse qui jure avec l'ensemble de la construction.

On a sacrifié une idée originale, ayant un grand cachet de distinction, pour tomber dans une banalité. Les huit colonnes de granit qui ornent le péristyle avaient été disposées par l'architecte pour soutenir cette tour.

Les plans envoyés à Paris avaient été soumis à une commission dont M. Félix Duban était président; ils avaient été approuvés après quelques modifications de détail à l'intérieur. Aussi, lorsque M. Martin se vit forcé de modifier, sous la pression de M. de Maupas, même l'aspect extérieur de son édifice, en compromettant ainsi son unité, il fut sur le point de donner sa démission. Le cœur ulcéré, blessé dans son amour-propre d'artiste, il se contint cependant; mais au moment de terminer l'édifice, lorsqu'il acquit la certitude qu'en continuant à se courber sous la volonté de l'administrateur du département, il allait cette fois compromettre sa dignité et son honorabilité, il cessa de se contraindre, la mesure était comble : il donnait sa démission irrévocable le 5 novembre 1864, et M. Nolau était nommé pour continuer son œuvre.

Les travaux de déblayement furent commencés dès 1861 ; les fondations étaient entreprises le 26 janvier 1862, et le palais était

terminé en 1867. Sa construction et son ameublement ont coûté, selon M. Saurel, ordinairement bien informé, près de quinze millions [1], alors que quatre millions avaient été votés dès le principe pour la construction. Le premier devis, avant métré et détails estimatifs de M. Martin, s'élevait à 2,545,456 fr. 12 c. ; il l'avait présenté le 15 août 1861, puis le 30 juillet 1863 il présentait un nouveau devis pour le complet achèvement de l'hôtel de la préfecture, où les effets d'ameublement étaient compris.

En voici le détail :

Sculpture de figures sur les façades.	280,000,00
Sculpture d'ornementation sur les façades	238,007,50
Décoration des grands appartements et pièces principales.	330,546,61
Grilles de fer, murs d'appui, calorifère, etc., etc. . . .	201,500,00
Ameublement des grands appartements d'honneur et de M. le sénateur.	328,650,00
Ameublement de l'hôtel et des bureaux.	55,100,00
	1,433,804,11
auxquels il faut ajouter pour correspondre au premier devis le montant de l'entreprise Sarlin	2,265,796,92
Charpente en fer pour les combles et couvertures. . . .	298,360,00
Total.	3,998,361,03

On peut juger par ces chiffres du soin scrupuleux mis par l'architecte à se renfermer dans celui des sommes votées. M. A. Saurel s'est-il trompé dans son évaluation? Quoi qu'il en soit, le chiffre de quatre millions a été certainement dépassé, car la *France illustrée,* dont l'article sur la préfecture a paru lorsque M. de Maupas administrait encore le département, fixait la dépense à huit millions cinq cent mille francs. M. Martin s'était retiré, et le monument n'était pas encore terminé.

SCULPTURES.

Les sculptures et les ornements ont été prodigués sur la façade principale et sur celle de la rue de Rome ; en voici un aperçu :

[1] Voir *Dictionnaire du département des Bouches-du-Rhône,* par Alfred Saurel, p. 336.

Sur la façade principale, les pavillons des angles sont ornés de niches contenant des statues, à droite : de *Pontevès* et *Vendôme;* à gauche, *Portalis* et *Cardin Lebret;* chacun de ces pavillons possède également deux œils-de-bœuf décorés de groupes d'enfants, deux médaillons et deux Renommées en bas-relief dans les écoinçons.

Ces sculptures précitées sont dues à M. Lequesne. Les médaillons ont été payés aux artistes 1,500 francs les deux; les Renommées, 3,000 francs; chaque œil-de-bœuf, 3,000 francs, et chaque statue, 5,000 francs; ce prix a été le même pour les autres façades et pour l'intérieur; ces statues ont 2 mètres 50 centimètres de hauteur. Les sculptures du pavillon central étant plus importantes ont été payées 40,000 francs à M. E. Guillaume; elles se composent de quatre Renommées, du fronton supérieur formant couronnement, et de la statue équestre de *Napoléon III* taillée dans la masse (aujourd'hui détruite).

Le centre du couronnement a été remanié d'une façon malheureuse; il a perdu son cachet primitif. Quant à la statue équestre, elle a été brisée après la chute de l'empire, et remplacée par une ouverture trop grande, dont le cintre n'est point en harmonie avec celui des croisées des pavillons de l'édifice.

La façade sur la rue de Rome possède quatre statues : le *Roi René, Palamède de Forbin, Belzunce,* le *Chevalier Rose,* plus quatre médaillons, quatre Renommées, quatre œils-de-bœuf ornés d'enfants groupés, par Travaux. La façade rue Montaux n'a que deux statues, *Constantin* et *Saint Trophime,* dont la tête a été emportée par un obus lors du bombardement de la préfecture, le 4 juin 1871; plus deux médaillons, quatre Renommées, deux œils-de-bœuf avec enfants, par Jumery.

La façade sur la rue Sylvabelle, beaucoup plus simple et par cela même plus monumentale par suite du nombre des ouvertures, qui a été restreint, ne possède que quatre Renommées et deux œils-de-bœuf, par Janson.

La cour d'honneur contient à son tour quatre statues, *Suffren, Puget, Villars, Mirabeau;* deux Renommées et deux groupes d'enfants, par Marcelin; plus, des figures de femmes formant le couronnement de la porte de l'hémicycle, par Chevalier. Les trophées et les ornements sont dus à Aldebert, comme toute la déco-

ration des quatre façades et des cours intérieures : frises, chapiteaux, motifs-consoles, frontons, enroulements, etc. L'ensemble de ces derniers travaux a été payé 246,000 francs à M. Aldebert.

PEINTURES.

Les appartements de la préfecture contiennent des peintures décoratives très-importantes, dues à deux de nos meilleurs artistes marseillais, M. Magaud, directeur de notre École, et M. Ponson, paysagiste distingué.

La part de M. Ponson est la moins importante; elle se compose de quatre panneaux ronds de 1 mètre 70 cent. de diamètre ornant la galerie de dégagement donnant dans les appartements du rez-de-chaussée. Ils représentent les embellissements principaux alors nouvellement exécutés à Marseille : 1° une *Vue composée du parc Borely;* 2° *Vue de la résidence impériale,* prise de la mer; 3° *Palais de Longchamps* en cours d'exécution et simplement peint sur les renseignements fournis par Espérandieu ; 4° *Vue de la rue Impériale,* aujourd'hui rue de la République, prise de la place du Change.

Quant à la part faite à M. Magaud, elle est considérable ; on pourra en juger par ce simple aperçu.

Rez-de-chaussée. 1° Cabinet du préfet, plafond en longueur ; il représente l'*Industrie guidée par la Science,* plus quatre médaillons, figures plus grandes que nature en buste, l'*Europe,* l'*Asie,* l'*Afrique* et l'*Amérique,* sur fond d'or.

2° *Salon de réception.* L'artiste s'est demandé ce qui, en un pareil lieu, fait le charme de la vie et comment ce charme nous pénètre, et il a peint dans le plafond la *Poésie* s'élevant vers les cieux. A sa gauche, la *Musique;* à sa droite, la *Peinture;* au centre, la *Science,* fondement de tous les arts, et au bas, des groupes de génies, fils ailés de tous les mêmes arts planant sur le monde. C'est une délicate allégorie et une composition charmante, complétée par six médaillons, dessus de portes, figures grandes comme nature, représentant l'*Odorat,* l'*Ouïe,* la *Vue,* le *Goût,* le *Toucher,* l'*Inspiration.*

3° *Salon de compagnie.* Le plafond est rond. M. Magaud en

a baptisé le sujet : l'*Esprit de la conversation :* Une femme charmante discourant occupe le centre; une série de grandes figures dans les poses les plus variées écoutent en se communiquant leurs impressions, tandis que dans les camaïeux rouges au nombre de quatre, formant médaillons au-dessus des portes, peu soucieux d'écouter, des groupes d'enfants se livrent à de joyeux ébats.

4° *Salle à manger ordinaire.* Ici le plafond est ovale. Il représente la *Ville de Marseille* recevant le tribut de l'air, de la terre, et de la mer; figures allégoriques déposant leurs produits au pied de la ville ; quatre médaillons en camaïeux rouges, groupes d'enfants portant des fruits et des fleurs, complètent cette décoration.

Premier étage, premier salon en entrant. L'imagination de M. Magaud a trouvé là une belle inspiration. Il a peint dans le plafond rond, qui ne mesure pas moins de sept mètres de diamètre, le *Génie du Progrès débrouillant le chaos :* un beau jeune homme dont l'Apollon du Belvédère a fourni le type, brandissant un flambeau, dans une attitude fière, gravit d'un pas hardi des nuages amoncelés. Il s'avance vers la France assise au fond, se détachant dans une grande lumière rayonnante ; elle tient le sceptre et s'accoude sur un bouclier; une corne d'abondance, une sphère et des livres à ses pieds; quatre figures ornées des attributs des arts et de l'industrie l'environnent, tandis qu'au-dessus, des génies ailés écartent et refoulent les nuages ; puis au premier plan, l'*Ignorance* et la *Paresse,* deux grandes académies en raccourci, aveuglées par la lumière, sont précipitées dans l'espace.

Les voussures de ce salon sont non moins importantes; les deux premières ont six mètres de large; les autres, sept mètres. Peu satisfait de son premier travail, complétement terminé, M. Magaud, à l'exemple de Paul Delaroche, a effacé ces compositions et les a remplacées par une nouvelle figurant les quatre parties du monde qui devait confirmer l'unité dans l'ensemble de la composition générale.

L'*Europe* est représentée au centre par un groupe de deux femmes, l'une blonde, race du Nord; l'autre brune, race latine; avec génies, dans les parties surbaissées, tenant les attributs de la science et de l'industrie.

L'*Asie* également figurée par deux femmes en costumes nationaux, l'une de la Chine, l'autre de l'Inde; au fond, des génies

indiens font brûler des parfums, et des génies chinois, abrités de leur parasol, sont entourés des produits de leur pays.

L'*Afrique* emprunte la physionomie d'une femme arabe accoudée sur un sphinx égyptien regardant avec effroi le simoun qui s'avance du désert, tandis qu'à ses pieds un génie coiffé du fez agace un scorpion au milieu de ruines arabes. L'autre nous montre une négresse de l'Afrique centrale décochant une flèche sur un lion rugissant qui tient sous sa griffe un enfant du désert.

L'*Amérique* est à son tour indiquée par une femme sauvage, assise sur une peau de tigre, allégorie de l'Amérique avant sa découverte, et en regard par une femme vêtue à la moderne, foulant des monceaux d'or, la chaîne de l'esclavage brisée à ses pieds et entourée des produits de ce nouveau monde.

On conçoit facilement quels efforts d'imagination et quelles nombreuses études ont nécessité ces vastes compositions; mais nous ne sommes pas encore au bout avec M. Magaud, nous avons encore trois grandes pièces à examiner. Nous serons bref.

Deuxième salon carré. Salon de la Paix, situé sur l'angle du pavillon de droite. Son plafond rond a huit mètres de diamètre : il représente la *Paix armée.*

Il compte vingt grandes figures et des enfants se décomposant en trois groupes principaux, 1° à droite : la *Paix,* sous les traits d'une femme coiffée du casque de Minerve, la pique d'une main, et de l'autre un rameau d'olivier, est assise sur un canon renversé, tenant la Discorde et la Guerre enchaînées à ses pieds. L'Étude s'abrite derrière la Paix, tandis qu'à ses côtés et au centre, le bonheur dans la paix est figuré par une jeune déesse entourée d'amours voltigeants, la couvrant de fleurs et de baisers.

2° Le groupe de gauche est composé de femmes dans toutes les attitudes, munies d'instruments de musique, se livrant à la causerie ou à la danse, et 3° en haut planent des Renommées, rameaux d'olivier en main, répandant des fleurs.

La décoration de ce salon est complétée par des camaïeux verts, peints dans les voussures; ce sont des groupes d'enfants et de grandes figures allégoriques : 1° l'*Enfance;* 2° le *Travail intellectuel;* 3° le *Travail manuel;* 4° le *Mariage.*

Troisième grand salon des Fêtes. Le plafond carré avec demi-lune de chaque bout a neuf mètres de diamètre. Il a pour sujet :

La *France protégeant les arts, les lettres et l'industrie.* Cette grande composition est à la hauteur des précédentes, on y compte vingt grandes figures; quatre camaïeux bleus formant autant de tableaux complètent la décoration; ce sont : 1° *Napoléon III et l'Impératrice reçus à l'ancienne préfecture;* 2° *Départ pour la guerre d'Italie;* 3° *L'Empereur venant visiter les travaux de la nouvelle préfecture;* 4° *L'Empereur pendant l'inondation du Rhône à Tarascon.*

Salle à manger d'apparat. Le plafond est carré long; il a pour sujet *La France protégeant l'agriculture;* il compte seize grandes figures. La France est au centre; à côté d'elle une figure allégorique pousse une charrue, trainée par des amours; à droite, un groupe représente les quatre Saisons; à gauche, la famille est figurée par une femme entourée d'enfants, l'Abondance à leurs pieds. Au sommet de la composition Iris verse sa rosée sur la terre; légumes, fleurs, fruits abondent dans ce tableau. Cette salle à manger possède également quatre médaillons ronds où sont peints des enfants portant des fruits et des poissons.

Toutes ces peintures rehaussent grandement l'ornementation de ces appartements très-riches de détails et de dorures, et dont les dessins appartiennent à M. Nolau, un habile parmi les habiles, comme dessinateur, auquel a été dévolu le soin de terminer la préfecture après la retraite de M. Martin.

E. Parrocel,

Membre de l'Académie de Marseille.

VII

L'OPINIUM DES MAISTRES D'EUVRES DE TOURS

QUE MAISTRE MICHIEL COULOMBE ENVOYA A MONSEIGNEUR, EN CE COMPRINS LE CHERPANTIER MAISTRE D'EUVREZ DE LA CHERPENTERIE DE GISIEULX.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

J'ai l'honneur de vous adresser copie d'un document qui me paraît mériter d'être communiqué, si vous l'appréciez comme moi, à la prochaine réunion des délégués des Sociétés savantes.

Le Bénédictin D. Huynes, dans son Histoire de l'abbaye Saint-Florent de Saumur, qui est restée inédite et dont le manuscrit autographe est conservé aux archives du département de Maine-et-Loire, rapporte que « l'an mil quatre cens nonante six, le ven-« dredy huictiesme jour d'apvril après Pasque, l'abbé Loys Du « Bellay et son convent firent consulter plusieurs maçons et « maistres architectes pour faire la voulte de la nef et pour scavoir si « les murailles estoient suffisantes pour porter la voulte sans faire « des arcs boutans. Tous jugèrent les murailles suffisantes, et « néantmoins, si avec le temps on s'appercevoit qu'elles ne fussent « suffisantes, que pour lors on pourroit y faire des arcs boutans. « Suivant cela il fit faire cette belle voute de la nef et rehausser « à cet effet les murailles de quelques pieds. » (*Hist. de Saint-Florent*, fol. 322.)

L'œuvre est détruite, et le fait en lui-même est bien secondaire; mais le document même, auquel D. Huynes se réfère et que j'ai retrouvé, nous en apprend davantage et nous garde de plus quelque surprise. C'est en effet à Michel Colombe de Tours que notre abbé s'adresse pour préparer l'expertise; et sur la désignation du grand artiste on voit arriver à Saumur un groupe d'élite, maîtres d'œuvre de la pierre ou du bois, recommandés par d'éminents

travaux et sans aucun doute choisis parmi les plus en honneur à cette heure si brillante de l'architecture tourangelle. Par une chance heureuse qui fait le prix particulier du document reproduit, aucun de ces noms de véritables artistes, qui ont eu leur jour de réputation tout au moins provinciale, ne s'est encore rencontré, après tant de fécondes recherches et de savantes publications, dans aucune des archives explorées; et cette chance s'y ajoute, peut-être plus rare encore, qu'ici à chaque maître d'œuvre est attribuée l'œuvre qu'il a construite ou qu'il dirige. L'histoire de l'art français trouve ainsi à s'enrichir d'une série d'artistes inconnus, qui réclament contre l'oubli, et, du même coup, elle peut assigner un nom de maître et une date certaine et précise, double élément d'appréciation jusqu'à cette heure ignoré, à des monuments tels que Notre-Dame la Riche, Saint-Pierre du Boile, Saint-Saturnin de Tours, Gizeux, Saint-Florent de Saumur, Notre-Dame de Cléry.

Je suis avec respect, Monsieur le Directeur,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur.

Célestin Port,

Membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, Correspondant de l'Institut.

L'opinium des maistres d'euvres de Tours que maistre Michiel Coulombe envoya à Monseigneur, en ce comprins le cherpantier, maistre d'euvrez de la cherpenterie de Gisieulx[1].

L'opinion de Jehan *Raschez,* maczon maistre de l'eupvre de Nostre-Dame de la Riche de Tours, Macé *Taschereau*[2], maistre de l'eupvre de Saint-Pierre du boylle de Tours, Révérant *Courtays,* maistre de l'eupvre de Saint-Saturnin de Tours, et Jehan *Allain,* charpentier, maistre de l'eupvre de Gyzeulx, tous en sembe, en la présence du maistre d'oustel, de Martin *Courtays,* maistre de l'eupvre de Saint-Florent, et de l'oustellier, est :

[1] Ce titre est écrit au dos du document original.

[2] C'est le seul de ces personnages que je trouve mentionné dans le livre de mon confrère et ami Grandmaison, p. 211. Il est cité incidemment comme ayant participé à la construction de l'église de Bueil en 1511.

Les dessus d. ont dit que les pilliers de l'église sont assez suffisans pour porter les voultes de l'église, mais pour la doubte des faultes qui ce sont trouvées esd. pilliers au droict des galleries et que le mortier ne se tient point l'un à l'autre, de peurs des doubtes du temps à venir, ont conclut et dit, que pour le plus seurs il fault fère troys ars boutans de chascun cousté, le queulx seront doubles, poussant contre les cherches, l'un et l'autre contre les tas des cherches de la nef.

Item l'opinion de *Georget* le minuyser, de Jehan *Deduit,* charpantier, de Francoys *Bergier,* maczon, qui a besoignie longt temps à Notre-Dame de Cléri et à Beau fort [1] pour la Royne[2] en venant veoir Martin, led. Martin leur a monstré la besoigne dessusdite; et dient que c'est leur opinion, que si la charpanterie ne pourrist dessus les voustes, que jamès lesdites voustes n'en bougeroient sans ars boutans, et que on puet fère les voustes sans dangier, affin d'ouster tous les chauffaus qui ne sont pas trop seurs, et puis, après les voustes faictes, on pourra fère des ars boutans tout a son ayse; et est auci l'opinion de maistre *Martin* et de Jehan *de la Flèche,* l'aisné, maczon, qui besoigne à Saint-Bambert.

Les fondemens des cherches de la muraille de devers les cloistres par le dedans de l'église vont jusques à troys piez et demy ou environ bas assises sur le vif, et au dessus du vif ha ung empan de haulteur à demy pié de saillie, oultre le parement du mur entre les pilliers.

Item le vendredi VIII jour du moys de apvril monseigneur voulut savoir l'oppinion de son convant, en eulx adérant à l'oppinion de *Martin* le maczon et de Jehan *Deduit,* charpantier, que tous les dessusdicts en semble furent d'opinion, que on povoit bien fère deux voustes touchant l'une à l'autre devers le clochier de l'église et deux autres voustes devers le pigneon de lad. église sans nul dangier; dont la responce fut faicte à Monseigneur de ceste présente article par le maistre prieur et l'oustellier, led. *Martin* présent à ce, à laquelle chose mond. seigneur se consantit estre fait, veu que sondit convant en estoit de l'oppinion dessusd.

Fait le jour dessus dict l'an mil CCCC quatre vingts et sèze après Pasques.

(Archives de Maine-et-Loire. Abbaye
Saint-Florent de Saumur.)

[1] Beaufort en Vallée.

[2] Jeanne de Laval, duchesse d'Anjou, reine de Sicile et de Jérusalem, morte le 19 décembre 1498 à Saumur, et non à Beaufort, quoi qu'en dise l'inscription du monument inauguré en son honneur le 22 mai 1842.

VIII

DE L'INITIATIVE INDIVIDUELLE

DANS LA FORMATION DES OUVRIERS D'ART.

Messieurs,

Les écoles d'art décoratif sont l'objet de la part de l'État d'une sollicitude croissante. Des sacrifices d'argent sont faits dans de larges proportions depuis quelques années, afin de relever l'enseignement de l'Art appliqué et les industries qui s'y rattachent. La France s'est rendu compte qu'elle avait été distancée par des nations voisines dans le domaine de l'Art professionnel, et nos traditions nationales ne nous permettaient pas de subir avec indifférence la supériorité de peuples rivaux, dût cette supériorité n'avoir qu'une durée passagère.

Il fallait réagir.

Notre pays étant admirablement servi par une administration puissante, le mouvement de réveil a été imprimé tout d'abord par l'État. C'est l'État qui a rédigé les méthodes, cherché les professeurs, choisi les modèles.

Auprès de l'État, et sans entraver en aucune manière son action, la Société des Arts décoratifs a fondé un Musée, ouvert des Expositions, et nous ne pouvons qu'applaudir au programme étendu que cette Société se propose de réaliser.

Mais plus l'exemple de la Société des Arts décoratifs est digne d'être applaudi, plus aussi devons-nous chercher à le suivre. Cette Société émane de l'initiative privée.

C'est à l'initiative privée que nous voudrions faire appel.

La Société des Arts décoratifs exerce son influence à Paris.

C'est en province que nous voudrions répondre par des actes aux consciencieux efforts dont nous sommes témoins de la part d'hommes intelligents et désintéressés.

Loin de nous la pensée de prétendre organiser des Sociétés d'Art décoratif départementales. Ces Sociétés n'auraient qu'une existence précaire.

Notre but est plus modeste.

Généralement, lorsqu'un homme essaye de grouper d'autres hommes pour le triomphe d'une idée, si humble soit-elle, on peut craindre qu'il soit tenté de faire porter sur ses coassociés le poids du travail, pendant que lui-même, peut-être, se dérobera. On ne nous accusera pas d'en agir de la sorte, c'est à l'individu que nous faisons appel, c'est au patron, au chef d'industrie que nous demandons de seconder l'État par une action privée acceptée volontairement, exercée à ses risques personnels, sans subvention, sans arrière-pensée d'aucune sorte, par amour de l'industrie que ce patron doit aimer puisqu'elle est sienne, et dont le succès, le développement, l'éclat, l'intéressent à tant de titres.

Autrefois, l'apprentissage de l'ouvrier d'art embrassait des connaissances étendues qui ne sont pas même soupçonnées par l'ouvrier de nos jours. Le principe de la division du travail a prévalu. Ce principe longuement appliqué est un brevet de routine et d'ignorance regrettable.

Comment revenir au principe contraire qui rendrait l'ouvrier capable d'exécuter un ensemble, une œuvre d'art complète sans le secours de ses camarades? Comment faire apprécier de l'enfant, de l'adolescent, du jeune homme qui entre dans nos ateliers, car c'est un industriel qui vous parle; comment, dis-je, faire apprécier de l'ouvrier d'art ces connaissances générales, ces aptitudes variées, ces ressources de l'esprit et de la main qui lui permettront de concevoir un ensemble, d'en tracer l'esquisse avec un crayon et de l'exécuter avec l'aide du ciseau, de la lime et du marteau?...

Comment? En lui faisant une loi d'appliquer ce principe à l'atelier.

Assurément l'industrie obéit à des nécessités qu'elle n'est pas maîtresse d'éluder. Il faut produire.

La concurrence est là. Tandis qu'un ouvrier dessinera le modèle d'une lampe, d'un guéridon, d'un fauteuil, et l'exécutera lentement, les commandes pressées demeureront en souffrance. Au bout de peu d'années, l'industriel généreux qui avait entrepris de relever le niveau de son industrie en faisant plus adroits ses propres

apprentis, renoncera, pour augmenter le chiffre de ses bénéfices, à son idée première. Cet industriel achètera des machines et ne fera plus fabriquer par la main de l'homme trop lente à produire; mais la vapeur, l'électricité peut-être deviendront ses auxiliaires préférés

Messieurs, n'allons pas si vite. Il y a industrie et industrie, comme il y a fagots et fagots. Nous parlons des industries d'art. Le mot l'indique, les professions de cet ordre sont orientées vers le Beau, et ne peuvent s'interdire de progresser par la création incessante, toujours renouvelée, de modèles séduisants, imprévus. Le Beau est la source de toute invention susceptible de plaire à nos regards. Et quel homme est plus en mesure d'ajouter ou d'enlever quelque chose à l'œuvre exécutée la veille, quel homme est plus apte à concevoir dans la grâce, la solidité, l'économie de la matière, que cet ouvrier d'art qui chaque jour assouplit la matière au gré de la pensée d'autrui? Faites qu'il ait à son tour une pensée et que sa main soit un instrument habile, et il ne craindra pas de se hasarder à des compositions nouvelles qui seront une richesse pour lui-même, pour l'industrie nationale, pour la France.

Un atelier dans lequel cette formation de l'ouvrier d'art serait tentée sur la totalité du personnel employé, ne serait plus un atelier, ce serait une école.

Toute école est coûteuse, et ce n'est pas aux industriels isolés d'ouvrir des écoles.

Mais un atelier dans lequel un ou deux apprentis, un ou deux ouvriers sont employés avec persévérance par le patron à des travaux d'ensemble, qu'ils poursuivent depuis la composition, le tracé, jusqu'à l'exécution définitive à l'échelle voulue, est un atelier où les sacrifices apparents de temps et de matières rapporteront au centuple. Je ne parle pas sans quelque expérience de l'essai.

Sans doute, le corollaire de l'initiative privée sera dans la création de trois ou quatre écoles professionnelles provinciales. Nous appelons écoles professionnelles des établissements où la pratique de l'Art décoratif tiendrait une place au moins égale à l'enseignement de la théorie. Nous pensons que s'il existe un jour dans l'est, le nord, l'ouest et le midi, à Lyon, à Lille, à Caen et à Bordeaux, des écoles d'application immédiate, les chefs d'industrie recueilleront de ces établissements un sérieux profit, mais leur part d'initiative

ne sera pas amoindrie, elle ne cessera pas d'être utile, nous dirions volontiers indispensable, au complet relèvement de l'Art appliqué dans notre pays.

Car ne l'oublions pas, les meilleures leçons disparaissent de la mémoire si le jeune homme qui les a reçues n'est sollicité de les mettre constamment en pratique.

Rien ne serait donc absolument sauvé, même au lendemain du plein fonctionnement de trois ou quatre grandes écoles d'art appliqué, si à l'initiative courageuse et coûteuse de l'État et des départements, les chefs d'industrie ne répondaient que par l'insouciance et l'inertie.

A plus forte raison dans l'État actuel des choses est-il important que les patrons agissent. Ce serait en effet se leurrer d'un espoir chimérique, que d'attendre de l'enseignement donné à Paris un noyau de contre-maîtres ou de futurs chefs d'atelier pour la province. Paris est un centre auquel on ne s'arrache pas volontiers. Il y a tout à parier que nous ne verrons refluer sur la province que ceux-là seulement qui parmi les ouvriers d'art auront désespéré, après plusieurs années de vaines tentatives, de se faire une place honorable et lucrative dans l'industrie parisienne. Il est donc de l'intérêt de l'industrie d'art en province de préparer avec persévérance, avec dévouement, avec une claire notion des devoirs que lui impose une situation fâcheuse pour notre pays, les grandes réformes que seul l'État peut oser. Et si nous avons préparé ces réformes, nous en avons assuré le triomphe, l'effet durable.

Nous savons pour notre part que le mouvement indiqué dans ces pages a reçu déjà sur plus d'un point de la France un commencement d'exécution. Nous savons des patrons moins préoccupés de faire produire à tels de leurs apprentis dont l'intelligence les a frappés, des fragments d'œuvres, des pièces séparées dont la vente immédiate et certaine se chiffre au chapitre des produits, que de former des ouvriers qui pourront à leur tour surveiller et former leurs camarades. Nous pourrions dire les résultats obtenus par ce mode d'éducation, dont les charges sont plus apparentes que réelles.

Mais nous l'avouons, réduit à sa seule initiative, un patron ne peut sans entraver la marche de son industrie, généraliser l'enseignement pratique dont il vient d'être parlé. C'est par exception

qu'il en tente l'expérience, parce que les apprentis intelligents, doués d'aptitudes sérieuses pour leur métier, sont malheureusement fort rares.

Quel est le remède?

Nous en indiquerons un des plus simples, dont l'efficacité est certaine. Il consiste de la part du chef d'industrie à imposer aux familles de ses apprentis, par le contrat d'apprentissage, l'obligation d'envoyer chaque soir leurs enfants aux écoles municipales de dessin, qui depuis quelques années se sont multipliées dans la plupart des villes de quelque importance.

Mais que vaut une clause si elle n'est pas respectée? Ici interviendrait utilement l'Inspecteur régional de l'enseignement du dessin, en exigeant des professeurs des écoles du soir qu'ils consentissent à viser le carnet de l'apprenti devenu leur élève, afin que le patron pût s'assurer de l'assiduité de l'enfant à l'école. Est-il si malaisé d'obtenir ce visa des professeurs des écoles municipales?... Ce n'est pas leur imposer, croyons-nous, un surcroît de travail. D'ailleurs, plus d'un professeur s'est empressé de se rendre à l'exécution de cette mesure, sur la seule initiative de chefs d'industrie. En retour, ceux-ci, pour récompenser la présence à l'école de leurs apprentis, leur ont délivré à la fin de chaque semestre un livret de caisse d'épargne. Le sacrifice est léger, croyez-nous, Messieurs, auprès des résultats que donne cette sollicitude bien entendue, sage et prévoyante.

Mais il reste un *desideratum* à formuler. Ce n'est pas sans hésitation que nous en apportons ici l'expression, car il ne dépend pas de nous, patrons, de réaliser notre rêve. Quel est-il?

En trois mots, en voici l'exposé :

L'école du soir ne sera pleinement profitable à l'élève que si le professeur groupe les apprentis d'une même profession, leur donne des modèles intéressant leur art, et ne cesse de suivre la pratique trop en usage qui consiste à donner sans distinction d'aptitudes, par exemple, des modèles de têtes à des élèves menuisiers, et des modèles d'ornements à des tailleurs de pierres, ceci au grand détriment de leur avancement dans les connaissances professionnelles qu'ils doivent acquérir. Au contraire de ce qui se passe, on doit chercher à faire aimer à chaque élève le métier qu'il a choisi; il serait donc utile qu'une sorte de méthode permit aux

écoles municipales de soutenir et d'aider les chefs d'atelier dans la formation des ouvriers d'art. En résumé, nous voudrions que les cours du soir fussent la théorie de l'application manuelle journalière des apprentis dans leurs ateliers.

Les Commissions municipales chargées de la direction des écoles de dessin, là où il n'y a pas de directeur d'école, ne pourraient-elles être invitées à faire appliquer cette méthode sous la surveillance des Inspecteurs de l'État?

Nous bornons ici ces réflexions, et nous sentons le besoin de nous excuser d'avoir fait entrer dans ces pages l'expression d'un désir qu'il ne dépend pas de nous de réaliser. Rien n'est plus loin de notre pensée que de donner un conseil. Nous savons combien les réformes durables sont lentes à se produire. Un poëte a dit :

> Le temps respecte peu ce que l'on fait sans lui.

Nous estimons en conséquence que la fondation de nombreuses écoles municipales de dessin est déjà un progrès dont il faut se montrer heureux. Si ces écoles souffrent encore de quelques lacunes, le temps permettra de les faire disparaître. Quant à cette école définitive de l'ouvrier d'art qui est l'atelier, école dont nous sommes les seuls maîtres, il nous appartient d'y former des ouvriers de mérite qui nous quitteront peut-être au lendemain de leur formation, mais qu'importe s'ils gardent de leur séjour auprès de nous des principes de goût, une doctrine étendue, une science profonde de la pratique de leur art?

Pour atteindre ce but, abandonnons à nos apprentis un peu de ces heures qui seraient mal employées à une production hâtive, donnons du temps à l'instruction complète de l'ouvrier d'art qui vient à nous, afin que notre œuvre ne soit pas vaine, afin qu'elle ne soit pas éphémère, et que l'Art décoratif à la fin du dix-neuvième siècle ait recouvré chez nous sa force d'autrefois, l'éclat et la suprématie qu'il eut en Europe aux siècles passés.

Francis Jacquier,
Membre de la Société des Beaux-Arts de Caen,
Juge suppléant au Tribunal de Commerce.

IX

UTILITÉ D'UN ENSEIGNEMENT, DANS LES ÉCOLES NORMALES DE DESSIN,

DE PROCÉDÉS DE DESSIN PROPRES A LA TRANSFORMATION IMMÉDIATE DES OEUVRES ORIGINALES (EXÉCUTÉES SUIVANT CES PROCÉDÉS) EN CLICHÉS TYPOGRAPHIQUES.

Tout le monde sait ce que l'on entend par ces mots : *cliché typographique*. Ils désignent des planches de gravure en relief, c'est-à-dire dont les reliefs sont les parties imprimantes.

L'emploi de ces planches ou clichés typographiques va se vulgarisant de plus en plus pour l'illustration des ouvrages et publications périodiques de toute sorte, parce qu'il présente un avantage considérable sur l'usage des autres moyens d'illustration, avantage que nous pouvons résumer en deux mots : économie plus grande d'une part, et d'autre part plus grande rapidité des tirages, et de plus possibilité, qui n'existe avec aucun autre procédé d'impression, d'exécuter des tirages simultanés du texte et des planches ou vignettes qui y sont intercalées.

A côté de ces qualités se trouvent malheureusement des causes d'imperfection nées de l'impossibiliié où l'on est de produire des impressions typographiques d'images ayant des modelés (ou demi-teintes) absolument continus.

Toute gravure typographique, ou en relief, exige, pour produire les effets d'ombre, des tailles, des hachures, ou bien des points blancs et noirs plus ou moins rapprochés.

On ne peut, ainsi que cela s'obtient par certains procédés de gravure en creux, réaliser des modelés continus à l'égal de ceux qu'exécute un artiste à l'aide du pinceau, du crayon et de l'estompe.

Mais l'imperfection des images typographiques, si toutefois c'est là une imperfection, se trouve de beaucoup rachetée par les avantages qui viennent d'être indiqués, et l'on peut arriver, d'ailleurs, grâce à de certains procédés spéciaux de dessin dont nous allons

nous occuper, à corriger à ce point le morcellement, le *déchiquetement,* si nous pouvons nous exprimer ainsi, des reproductions typographiques, que c'est à peine si l'on s'en aperçoit, quand surtout l'œuvre originale a subi, lors de sa transformation en cliché typographique, une certaine réduction.

L'objet principal que doit se proposer tout dessinateur ayant à exécuter des œuvres destinées à être typographiées, c'est d'employer un moyen de dessin permettant la transformation directe du travail original en une planche gravée en relief.

Sans cette précaution, on ne peut arriver, dans les cas surtout où les originaux sont modelés à l'aide de teintes continues, tels que sont les modelés lavés ou estompés, à les voir reproduits d'une façon absolument conforme au travail sorti des mains de l'artiste.

On a cependant essayé de convertir en planches typographiques des sujets originaux à demi-teintes continues.

Le procédé le plus usuel, que nous indiquerons rapidement pour que cette note soit aussi complète que possible, consiste dans l'emploi de la gravure sur bois. Le dessinateur exécute sa composition sur le bois directement ; puis ce dessin sur bois est confié à un graveur qui le met en relief à l'aide de tailles ou d'un pointillé exécutés au burin. La planche imprimante, par voie de substitution, reproduit, à l'impression, une image hachée, découpée au lieu de l'image finement modelée avec des gradations continues produite par l'artiste.

Ces continuelles transitions du blanc au noir et du noir au blanc constituent, nous l'avons dit en débutant, une des conditions *sine qua non* de la typographie. On conçoit bien, en effet, que des planches en taille-douce, ou gravées en creux, ne sauraient été imprimées simultanément avec des caractères typographiques qu'on imprime par leur relief; une planche planographique, d'autre part, du genre de celles que fournit la pierre lithographique, ne pourrait non plus être bien pratiquement intercalée dans le texte et tirée en même temps que ce dernier.

Il n'y a donc plus qu'une seule ressource, celle des planches de gravure en relief, et celles-ci se refusent à la formation d'un modelé offrant une continuité absolue. Si serré que soit le réseau constitué par le rapprochement du pointillé ou des traits blancs et noirs, ce réseau doit exister, et, quel que soit le procédé soit de dessin en vue

de la typographie, soit de reproduction typographique de sujets modelés, on doit avant tout songer à un moyen de créer cet indispensable réseau.

Pour éviter la substitution de la personnalité du graveur à celle de l'artiste, fait qui est cause que les gravures sur bois sont plutôt des interprétations que des copies fidèles, interprétations généralement inférieures en valeur à l'œuvre originale, on a imaginé des procédés de transformation des dessins modelés et même de tous objets à teintes continues, en clichés typographiques, par voie purement mécanique, à l'exclusion de la main et par suite de l'interprétation par un graveur.

Au nombre de ces procédés ingénieux au moins, sinon tout à fait satisfaisants, nous pouvons citer la similigravure de M. Ch. Petit et un moyen analogue pratiqué par M. Ives, de New-York. M. Meisenbach, de Munich, produit aussi de fort belles transformations de ce genre.

Mais ces procédés, en admettant même qu'ils fussent de nature à donner des résultats complets, ce que l'on ne pourrait affirmer, présentent l'inconvénient très-grave d'altérer tout au moins l'aspect, la nature même du dessin original.

Il n'y a pas interprétation, c'est vrai, mais l'opération mécanique indispensable au morcellement des gradations continues de l'original donne à la copie ou reproduction de celui-ci un aspect tout autre que celui que présente le travail de l'artiste.

On retrouve bien évidemment l'effet d'ensemble de sa composition, mais ce qui constitue le *faire* proprement dit a disparu.

Ces procédés trouvent une application plus convenable aux reproductions d'objets d'art, photographiés sur nature alors qu'il s'agit seulement de fournir des copies exactes de la forme, de créer des documents pour les portefeuilles de la décoration artistique ou bien encore à l'appui des travaux soit de science, soit de l'industrie.

S'il s'agit de dessin devant avoir une valeur artistique sérieuse, on doit, sans hésiter, accorder la préférence à tout moyen permettant, tout en supprimant l'intervention d'un graveur, d'en avoir des reproductions typographiques en tout semblables aux œuvres premières.

Or, puisque l'on ne peut éviter de recourir à un réseau composé de traits ou de points blancs et noirs, ainsi qu'il vient d'être dit, le

mieux est d'exécuter les dessins à typographier de façon qu'ils contiennent ce réseau. Leur modelé, en pareil cas, ne sera pas absolument continu, mais, grâce aux grands perfectionnements apportés à l'exécution des planches en relief et à leur impression, il pourra être assez serré pour que l'effet artistique n'ait rien à y perdre.

Un dessinateur mis au courant des moyens dont il pourra faire usage pour que son œuvre devienne pour ainsi dire directement typographique peut travailler avec la complète certitude, qui équivaut alors à de la quiétude, que sa conception passera dans les ouvrages illustrés telle que sa main l'aura produite, sans traduction et surtout sans trahison.

Ces moyens assez connus maintenant, car ils vont se vulgarisant davantage chaque jour, consistent dans l'emploi combiné de certains papiers spéciaux, de procédés de dessin adaptés à ces papiers, et enfin dans l'application d'un procédé de photogravure chimique à l'exécution des clichés de gravure en relief.

Les papiers en question sont de diverses sortes.

Le plus généralement ils sont recouverts d'une couche de blanc dans laquelle on a pratiqué, par gaufrage, soit une granulation irrégulière, soit, au contraire, une granulation régulière formée par des sillons blancs constituant un ensemble de lignes blanches parallèles très-rapprochées les unes des autres, ou bien un quadrillé blanc résultant de l'entre-croisement, à angle droit, de deux séries de lignes blanches très-serrées.

Certains de ces papiers ont dans un sens un ensemble de sillons blancs et dans l'autre sens un grisé de lignes noires coupant les lignes blanches à angle droit; au lieu de lignes droites, on pratique à la surface de ces papiers des granulations gaufrées avec un réseau de lignes brisées et ponctuées.

L'emploi de ces papiers à dessins typographiables exige un certain apprentissage, si l'on ne veut s'exposer à ne produire en s'en servant que des œuvres fort médiocres.

Trois moyens concourent en effet à l'obtention du résultat final : l'usage du grattoir donne des blancs purs et des demi-teintes d'une valeur moindre que celle du *grisé* imprimé sur le papier; avec le crayon, on atteint une gradation de teintes supérieure à celle du *grisé;* enfin le noir pur est mis soit à la plume, soit au pinceau.

La préoccupation de l'artiste doit être de conserver toujours des blancs et des noirs bien purs, en évitant des demi-teintes de transition qui ne sauraient exister en typographie que par l'effet d'un réseau plus ou moins serré de points ou lignes absolument blancs ou noirs.

Si habile que soit un dessinateur, il aura à passer par une certaine initiation pour connaître d'abord les diverses sortes de ces papiers spéciaux, pour apprendre à s'en servir de façon à en tirer le meilleur parti possible, enfin pour savoir exactement ce que rendra son œuvre une fois typographiée, car, si exact que soit le rendu typographique, il présentera cependant avec l'original cette légère différence que son aspect sera un peu plus sec, un peu plus heurté que ce dernier.

On a donc à compter sur cette altération en forçant un peu l'étendue des modelés, en atténuant l'épaisseur des traits.

La pratique seule, ici comme en toute chose, peut conduire à d'excellents résultats, et l'on a d'ailleurs beaucoup à gagner en travaillant d'abord d'après de bons modèles exécutés sur ces papiers spéciaux.

Il est deux façons d'employer ces papiers :

1° En y traçant et modelant le dessin de toutes pièces;

2° En y reportant (ou décalquant) par un procédé spécial la reproduction d'une photographie prise sur nature; on n'a plus ensuite qu'à achever l'œuvre en accentuant, à l'aide du grattoir, du crayon, de la plume ou du pinceau, les effets indiqués par le décalque.

Ces divers procédés sont restés jusqu'ici dans le domaine d'un nombre très-restreint d'artistes; rien ne le prouve mieux que l'emploi toujours si général de la gravure sur bois ou de dessins exécutés sur papier en vue d'être typographiés, mais où l'on se fait une loi d'imiter le genre de la gravure sur bois.

Il suffit de parcourir la plupart des publications illustrées actuelles pour acquérir la preuve immédiate du fait que nous affirmons On y voit, en dehors des reproductions directes par la phototypographie du dessin à la plume, gravure dite *au procédé,* des quantités considérables de gravures exécutées d'après des dessins tracés et modelés directement sur le bois; c'est que ces moyens de dessiner, bien que très-connus déjà, n'ont pas

encore été l'objet d'un enseignement spécial dans les établissements scolaires consacrés à l'enseignement des principes du dessin.

Bien certainement il y aurait très-peu à ajouter au programme du cours des écoles de dessin pour y comprendre quelques exercices relatifs à des méthodes qu'imposent aujourd'hui les procédés si complets et si universellement pratiqués de photozincographie. L'étude de ces méthodes spéciales ne pourrait qu'apporter aux notions données aux élèves un bien utile complément : non-seulement ils sauraient bien exactement ce que c'est que la typographie, mais ils en connaîtraient les exigences, et aucun embarras n'existerait pour eux quand ils auraient à créer des œuvres destinés spécialement à l'illustration soit de journaux, soit d'ouvrages où des planches hors texte ne sauraient remplacer utilement et surtout industriellement des gravures en relief.

Pour la création d'un enseignement de ce genre, limité en somme à l'adaptation de certains procédés à une application spéciale, il parait nécessaire qu'on établisse au préalable un manuel relatif à l'art du dessin propre à la typographie.

Ce manuel contiendrait des spécimens des papiers spéciaux de diverses sortes, des reproductions de dessins, ou gravures en relief exécutés sur ces papiers ou d'après ces dessins, une notice explicative traçant les quelques règles principales à observer pour la bonne exécution des dessins, enfin des diagrammes des divers instruments propres à l'emploi de ces papiers.

Ce manuel, nous en avons entrepris la création, et nous espérons qu'il sera bientôt prêt à être publié. Notre conviction est que, répandu dans les écoles normales de dessin, il sera utilement consulté par MM. les professeurs de ces écoles.

Ils y trouveront bien des indications nouvelles pour eux, ainsi que des types à l'aide desquels ils deviendront rapidement capables d'initier leurs élèves, en quelques leçons seulement, à des pratiques qui s'imposent de plus en plus aux dessinateurs industriels ou artistiques dont les œuvres originales sont, le plus souvent, destinées à être reproduites et multipliées par des impressions typographiques.

La description des procédés de photogravure chimique est du domaine de cours spéciaux tels que ceux de la reproduction industrielle professés à l'École nationale des arts décoratifs ; mais l'art

du dessin appliqué à la typographie ne peut être enseigné que par des professeurs de dessin.

Leur intervention est indispensable si l'on croit qu'il est bon de vulgariser les moyens qui font l'objet de cette communication, en dotant les nouvelles générations de dessinateurs, de connaissances rapidement apprises qui leur permettront de dessiner de telle sorte et conformément à tels procédés qu'ils puissent voir leurs œuvres publiées directement d'après le papier portant le proto-type sans qu'il ait subi d'autre modification importante que celle qui peut résulter d'une réduction toujours avantageuse et à laquelle l'œuvre originale ne peut que gagner.

L'artiste travaillant dans ces conditions ne devra plus compter sur l'aide du graveur sur bois, qui souvent se contente, pour terminer la planche, de quelques indications sommaires données par le dessinateur. En pareil cas le dessin n'est, le plus souvent, qu'une simple esquisse, et l'intervention du graveur n'est plus qu'une sorte d'action mécanique à laquelle fait défaut toute valeur artistique sérieuse.

Cela est de peu d'importance quand on se trouve en présence d'illustrations banales et pour lesquelles on peut se passer de la bonne qualité et de l'authencité artistiques; mais il n'en est pas de même quand ces illustrations sont confiées à des artistes de premier ordre, comme l'était, par exemple, Gustave Doré.

Qu'est-il advenu des œuvres de ce maître en illustrations ? Le plus souvent, sinon toujours, il les a exécutées directement sur le bois à graver, et aujourd'hui ce qui reste en fait de dessins de ce grand artiste, ce sont des gravures dont le premier effet et le plus regrettable a été de hacher, découper, morceler les dessins originaux.

D'éminents graveurs ont concouru à l'interprétation par le burin de ces dessins au crayon et au pinceau; mais, quelque talent qu'ils aient déployé dans la pratique de leur art, ils n'en ont pas moins modifié considérablement le faire d'ensemble et l'exécution du détail des œuvres premières. Le génie du maître se retrouve dans l'examen de la composition, qui, elle, est respectée; mais à sa main, à ses crayons et pinceaux, ayant agi d'une certaine façon, s'est substitué le burin d'un graveur agissant d'une autre façon.

Ce qui fait le grand prix des eaux-fortes de Rembrandt et d'une foule d'autres grands artistes, c'est qu'elles reproduisent l'œuvre

intégrale de ces maîtres sans aucune interprétation qui ait modifié les rôles au point de substituer une deuxième personnalité à la personnalité créatrice.

Si Gustave Doré eût pu exécuter ses dessins par les méthodes qui nous occupent, non-seulement leur transformation en typographies leur eût conservé tout l'aspect d'ensemble et de détail des originaux, mais encore on posséderait aujourd'hui ces originaux, ce qui constituerait une très-précieuse collection d'œuvres d'art.

L'exemple que nous venons de citer explique clairement notre pensée, qui est que l'on devrait apprendre à nos jeunes artistes des procédés de dessin conduisant à la reproduction typographique directe des dessins, reproduction telle qu'elle ne diffère en rien des originaux, si ce n'est, nous le répétons, par quelques effets un peu plus heurtés, auxquels le dessinateur peut remédier, et par une réduction très-favorable au fini de la gravure, à la ténuité du réseau nécessaire, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par l'examen des spécimens montrés à l'appui de cet exposé.

Nous entendons quelques-uns de nos bienveillants auditeurs s'écrier : Mais ce que vous demandez là doit causer une nouvelle atteinte aux graveurs, qui ont déjà eu tant à souffrir par le fait de la photographie.

Dans une certaine mesure ils sont dans le vrai, mais où est le grand mal qu'il y ait un peu plus de dessinateurs et un peu moins de graveurs? Chaque jour nous assistons à de pareils déplacements, et jamais ils n'ont été nuisibles, quand ils ont eu pour base un progrès scientifique ou industriel, quand ils ont permis de généraliser à l'infini des pratiques utiles jusque-là fort restreintes.

Il y a d'ailleurs, au point de vue de l'art, quelque chose d'inappréciable dans l'emploi des moyens que nous voudrions voir enseigner : c'est l'obligation, imposée à l'artiste, d'achever avec plus de soin des œuvres que le procédé de reproduction rendra comme sont les originaux, c'est enfin la possibilité d'arriver par la typographie à multiplier, comme dans la gravure à l'eau-forte, des œuvres ayant un caractère essentiellement personnel, tout en conservant, en plus, l'original lui-même tel qu'il est sorti de la main de l'artiste créateur.

Les divers spécimens produits à l'appui de cet exposé démontrent que ces procédés spéciaux de dessin, tout en donnant pleine et

entière satisfaction aux exigences de la gravure en relief, conduisent à la production d'œuvres tout aussi complètes que celles qui naîtraient de l'emploi *ad libitum* de tous autres moyens de dessin.

Nous ajouterons que ces procédés combinés, ainsi qu'il a été dit au début de cette note, avec certains moyens de décalque peuvent servir à la production de copies absolument exactes, d'une exactitude héliographique.

Il nous reste, en terminant, à exprimer le vœu que notre idée soit l'objet d'un examen attentif de la part de l'Administration supérieure des Beaux-Arts.

Et nous avons la ferme conviction que si elle la trouve bonne, elle sera amenée à prendre bientôt les mesures nécessaires pour la faire entrer dans le domaine d'une réalisation efficace.

Ça ne serait ni difficile ni coûteux, et, à notre humble avis, ça pourrait être infiniment utile.

Léon Vidal,
Professeur de reproduction industrielle à l'École nationale des arts décoratifs. Délégué de la Société de statistique de Marseille.

X

UNE EXPOSITION ARTISTIQUE, RÉTROSPECTIVE ET D'ART INDUSTRIEL A CHOLET.

« N'y aurait-il pas moyen de multiplier en province, sans grands frais, les expositions rétrospectives, qui mettraient partout, sans aucun doute, en lumière bien des trésors ignorés? » Ainsi s'exprimait, il y a un an, M. Kaempfen en ouvrant l'une de vos séances.

Cet appel n'a pas été entendu seulement dans quelques grandes villes, il devait encore trouver un écho à Cholet, petite ville de l'Ouest, pourtant bien oubliée de l'Administration des Beaux-Arts.

La Société, fondée depuis deux ans dans cette ville, résolut de mettre en pratique les conseils que nous donnait alors celui que la confiance du Ministre a placé, depuis, à la tête de la Direction Générale des Beaux-Arts, et d'ouvrir une exposition locale artistique, rétrospective et industrielle.

Vous reconnaîtrez, peut-être, Messieurs, que l'entreprise n'était pas sans audace, dans une ville entièrement adonnée au Commerce et à l'Industrie, et où rien de pareil n'avait été tenté jusque-là, surtout lorsqu'on ne disposait d'aucunes ressources, et qu'on avait devant soi *moins de trois mois* pour tout préparer.

Point n'est besoin de dire que les critiques et les propos décourageants furent, dès le début, prodigués aux vaillants organisateurs (trop nombreux parmi vous sont ceux qui ont fait semblable expérience); mais rien ne put abattre leur courage, ils avaient pour devise : « Bien faire et laisser dire » ; aussi leurs efforts furent-ils malgré tout couronnés de succès.

Le local choisi fut une vaste école, récemment construite ; la date de l'ouverture dut par cela même être fixée dans la période des vacances : ouverte le 16 septembre, l'Exposition prit fin le 25 du même mois.

Nous avons dit, en commençant, que le comité d'organisation ne possédait aucune ressource, cela est rigoureusement vrai. Quand il fallut promettre des récompenses aux industriels et aux commerçants, on eut recours au Conseil municipal, qui s'empressa d'allouer, pour cet objet, une somme de 150 francs.

Un droit d'entrée, bien faible, 0 fr. 50 par personne, encore réduit de moitié le premier dimanche et supprimé le second, suffit à couvrir tous les frais ; enfin une tombola, composée de lots achetés aux exposants, permit de placer au Musée la statue de Cathelineau qui figurait à l'Exposition, en laissant encore tomber quelque argent dans la caisse de la Société toujours si pauvre, hélas!

Ces quelques détails étaient nécessaires avant de vous conduire à travers les différentes parties de l'Exposition, pour que vous puissiez apprécier à leur juste valeur les efforts accomplis et les résultats obtenus : vous voyez ainsi que vous êtes en présence non d'une œuvre préparée de longue main, tout à loisir, mais d'un premier essai sans précédent, pour mieux dire, d'une *improvisation*.

L'Exposition occupait deux grandes salles, la première consacrée aux Beaux-Arts et à l'Art rétrospectif, la seconde réservée aux Arts Industriels.

BEAUX-ARTS.

Les Beaux-Arts, bien que nécessairement réduits, puisque l'Exposition était uniquement composée d'œuvres d'artistes et d'amateurs de la ville et des environs, comprenaient cependant l'Architecture, la Peinture, la Sculpture et la Photographie.

A l'Architecture : nous voyions les plans de l'église Notre-Dame de Cholet, vaste et bel édifice dans le style du quatorzième siècle, dû à M. Tessier de Beaupréau, architecte bien connu dans l'ouest de la France pour l'élégance de ses constructions religieuses; et ceux du Marché Couvert, dressés par M. Chevallier, architecte voyer de la ville. Ces deux monuments sont aujourd'hui en pleine période d'exécution.

En Peinture : nous signalerons en première ligne le *Jeune Artiste rêvant l'avenir*, de madame Camille Deschamps, artiste qui a vécu de longues années dans notre ville, puis les trois toiles, *Jeune Fille consultant la marguerite*, un *portrait de femme*, et une *copie de la Vierge au Voile de Raphaël*, de M. Étienne Audfray, né à Saint-Christophe-du-Bois, canton de Cholet, et auquel le jury a décerné une médaille de vermeil ; enfin deux tableaux de genre, la *Jeune Mère* et *Un mendiant*, et des *natures mortes* de M. G. Delhumeau, peintre originaire de la Vendée.

Parmi les œuvres d'amateurs, nous citerons deux bonnes copies de M. Marie-Baudry, *Rendez-vous de chasse*, d'après Luminais, et *Retour des champs*, d'après Brascassat, et celles de M. Gabriel Retailliau : *Fleurs*, d'après Robbe, et *Jeune Marquis attendant sa belle au rendez-vous*, d'après Meissonnier. N'oublions pas non plus les aquarelles si fines et si chaudes de ton de M. Cugnier, lieutenant-colonel au 135e de ligne, qui avait également exposé des fusains et des toiles d'une bonne couleur.

Sculpture : M. Caravaniez, artiste statuaire, s'était souvenu de ses premiers débuts, faits à Cholet, et nous avait envoyé une réduction en terre cuite du *Cathelineau jurant de défendre sa foi*, statue qui a obtenu une mention honorable au Salon de Paris

en 1881, et dont il faisait hommage à son premier maître, M. Biron, sculpteur de notre ville.

Celui-ci, tout heureux de se voir dépassé par son ancien élève, nous montrait un charmant buste en plâtre, intitulé : *Ma fille*, plusieurs portraits sous forme de médaillons, de terre cuite, et deux statuettes humoristiques également en terre, *Un chasseur* et *Un pêcheur*.

La Photographie, enfin, était représentée par les reproductions des principales œuvres de Trémolière, peintre du Roy, né à Cholet, en 1703, exécutées aux frais de la Société, d'après les gravures de la Bibliothèque Nationale par M. Sauvanaud, photographe à Paris.

Tout auprès, M. Henri Galais, photographe choletais, nous montrait de nombreux portraits (dont le public eut souvent dans la salle même l'occasion de constater la ressemblance et la bonne exécution).

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE.

Plus importante était l'Exposition rétrospective, et certaines de ses parties auraient été remarquées même dans n'importe quelle exposition de grande ville.

C'étaient d'abord les magnifiques émaux et les fines miniatures de madame Gaston Gaudinot, dont les précieuses collections sont bien connues des amateurs et qui avait exposé, en outre, un superbe éventail et une quenouille pouvant pour la délicatesse de son travail rivaliser avec celles que possède le Musée de Cluny.

Puis huit grands panneaux de vieilles tapisseries de Flandre et d'Aubusson, dont trois récemment offerts au Musée par M. Fouqueteau, et les autres appartenant à mademoiselle Réveillère et à MM. de Raymond-Cahuzac et Vigne, le premier commandant, le second capitaine adjudant-major au 135e de ligne.

Au milieu se détachait : *Arthémise pleurant sur les cendres de Mausole*, tableau des Gobelins dont c'est assez faire l'éloge que de citer l'origine. L'heureux propriétaire de ce tableau est M. Abélard, receveur des finances. Venaient ensuite les belles porcelaines, les émaux cloisonnés et les grands bronzes japonais de M. Gauvain.

Les collections du Musée, jointes aux objets exposés par diffé-

rents amateurs, avaient permis de grouper de beaux échantillons des principales fabriques de faïence françaises : citons deux magnifiques potiches en vieux strasbourg; une soupière en moustiers polychrôme, ornée de médaillons Watteau de madame Dorléans; un encrier en strasbourg; des potiches en delft de M. Marie-Baudry ; un huilier en vieux nevers de M. Pissot.

M. Marie-Baudry, maire de Cholet, amateur délicat et chercheur érudit, avait su réunir une collection de livres rares et précieux, constituant en quelque sorte l'histoire du livre et de la reliure du seizième siècle jusqu'à nos jours. Nous citerons seulement : un *manuscrit du quinzième siècle* en 67 feuillets vélin avec la reliure du temps, à l'usage d'un monastère de Dominicains allemands; un *incunable* imprimé à Bâle en 1490 avec reliure en bois et fermoirs; un *Végèce* de Plantin, 1607; le *Journal du règne de Henri III,* édition de 1621; un *Valère-Maxime,* Leyde, 1640, reliure de Trantz-Bauzonnier; édition de Robert Étienne, Paris, 1543; les *OEuvres de Cicéron,* les *Mémoires de Philippe de Commines,* 1648, imprimés à Leyde chez les Elzevier; les *Lettres de Voiture,* Amsterdam, 1657, reliure de Simier; un *Horace* de Daniel Hensius, 1690.

Mais l'ouvrage qui, par-dessus tous les autres, attirait l'attention des amateurs était un *manuscrit* sur vélin de *François Loré du Pontaudemer,* écrivain de très-illustre princesse madame Jeanne-Baptiste de Bourbon, abbesse de Fontevraud, portant la date de 1666 et le titre : *Offices pour les jours et fêtes auxquelles Madame officie.*

Le même amateur avait encore exposé : un petit coffre du quatorzième siècle, provenant de l'ancien château de la Tremblaye, près Cholet; un grand plat d'étain aux armes des du Fouilloux; une assiette à bords *ajourés* en vieux sèvres; des couteaux à manches en porcelaine de Saxe, *du siècle dernier,* et une collection de clefs dont l'une datant du quinzième siècle, en argent ciselé.

Nous passerons sous silence les nombreux objets mobiliers qui figuraient à l'Exposition, pour vous parler seulement d'une paire de chenets rocaille en bronze, autrefois doré, fort remarquables et dont l'origine augmentait encore le prix; ils proviennent, en effet, de l'ancien château de Cholet et du mobilier du comte de Rougé, et appartiennent aujourd'hui à madame Nogarède.

Disons en terminant que de grandes et belles plantes exotiques, obligeamment prêtées par deux amateurs distingués de la ville, M. Fonteneau, président de la Société d'horticulture, et M. Alcime Alliot, formaient, à cette partie de l'Exposition, par leur riche feuillage le cadre le plus frais et le plus élégant.

EXPOSITION INDUSTRIELLE.

Nous abordons maintenant l'examen des arts industriels installés dans la seconde salle.

Nous passerons rapidement sur la partie purement commerciale, c'est-à-dire sur les objets qui n'étaient pas directement produits par les exposants, et pour lesquels ceux-ci n'étaient, à proprement parler, que des intermédiaires entre les producteurs véritables et les acheteurs.

Et cependant, les bijoux, l'orfévrerie et surtout les bronzes exposés par M. Ducollet, et la céramique exposée par MM. Dumigron et Coudrais, retenaient longtemps captive l'attention des visiteurs.

Dans la partie industrielle proprement dite, on remarquait : une armure minuscule, une planche de cuivre gravée et des bijoux fabriqués par M. Bernier; d'intéressants chefs-d'œuvre exécutés par plusieurs maîtres charpentiers de la ville, des modèles réduits, fort bien faits, de différents métiers employés dans l'industrie choletaise; et enfin des meubles de style fabriqués dans les ateliers de M. Arnault ou par M. Triolet, tapissier à Cholet.

Des médailles et des mentions honorables ont été décernées dans l'exposition industrielle par un jury dont une partie des membres était élue par la Société et l'autre par les exposants eux-mêmes.

Telle fut, Messieurs, cette Exposition de Cholet improvisée en moins de trois mois, au milieu de l'incrédulité des uns et des railleries des autres; le succès a dépassé les espérances des organisateurs eux-mêmes; mieux que tous les discours, les nombreux visiteurs qui, jusqu'au dernier jour, n'ont cessé d'affluer dans les salles, ont attesté ce succès.

Ce premier essai a du moins montré ce que l'on pourrait faire dans notre ville : une nouvelle exposition, préparée à l'avance cette fois, et réunissant le concours de tous, aurait, sans aucun

doute, un bien plus grand éclat. Encouragée par un premier succès, notre Société n'aura garde de négliger dans l'avenir une entreprise à la fois si utile et si digne d'exciter ses efforts.

F. Delhumeau,
Membre de la Société des Sciences et Beaux-Arts de Cholet.

XI

LE PORTRAIT DU PRÉSIDENT RICHARDOT,

AU MUSÉE DU LOUVRE,

RESTITUÉ A RUBENS

Le Musée national du Louvre compte parmi ses plus beaux portraits celui qui représente le président Richardot et son jeune fils. Cet ouvrage, peint sur bois, a un mètre dix centimètres de hauteur sur soixante-quinze centimètres de largeur : les figures y sont à mi-corps et de grandeur naturelle. La *Notice* de Frédéric Villot[1] dit que le personnage principal « est représenté debout, tête nue, vu de face, portant barbe et moustaches, vêtu de noir, à moitié enveloppé d'un manteau garni de fourrure, tenant un livre de la main gauche et posant la droite sur l'épaule de son fils. Celui-ci, également vu de face, est habillé de satin blanc et a la main droite appuyée sur la hanche. Dans le fond, à gauche, un rideau et un mur; à droite, une colonne; au milieu, la campagne. On lit dans la partie supérieure du tableau : M. LE PRÉSIDENT RICHARDOT. Cette inscription, recouverte maintenant par un repeint, est peu visible. »

Frédéric Villot ajoute : « Ce tableau, attribué par les inventaires et les dernières notices à Rubens, est cité par Descamps et par d'Argenville comme une œuvre de Van Dyck. Il a été vendu, sous le nom

[1] *Notice des tableaux du Louvre*, 2e partie, n° 150.

de cet artiste, en 1768, à la vente Gaignat, 9,200 livres; en 1777, à la vente Randon de Boisset, 10,400 livres au duc de Cossé. Plus tard, il appartient à M. le comte de Vaudreuil, et M. d'Angiviller l'acheta pour le Roi, en 1784, à la vente de cet amateur, 16,001 livres. » L'équivalent actuel de cette somme serait d'environ 80,000 francs.

Si l'on a pu varier de sentiment quant au nom du maître dont procède le tableau, la haute valeur de celui-ci n'a été contestée par personne. « Esprit, faire, pose, ordonnance, dessin, couleur, caractère, tout y est », disait le vicomte de Toulongeon [1], et Charles Blanc ratifiait ce jugement en écrivant : « Ce chef-d'œuvre est au Louvre [2]. »

I

C'est dans la *Vie des peintres flamands* de Jean-Baptiste Descamps, publiée en 1754, que je trouve la première attribution à Van Dyck du portrait de Richardot [3]. Cette opinion fut généralement suivie jusqu'en 1810. Alors on jugea que le tableau procédait de Rubens, et la *Notice du Musée* énonça le revirement en ces termes : « Ce portrait a été donné par erreur à Van Dyck [4]. » Frédéric Villot, dans sa *Notice* de 1852, ressuscita l'opinion de Descamps. « Nous persistons, disait-il, à croire cet ouvrage de Van Dyck [5]. » Sous cette étiquette qui a été maintenue [6], le portrait de Richardot figura longtemps au salon carré des maîtres anciens : on le voit actuellement dans la grande galerie, en regard d'un Van Dyck incontestable, le portrait de l'infante Isabelle-Claire-Eugénie.

Pour attribuer à Rubens le portrait qui nous occupe, l'auteur de la *Notice* de 1810 eut des raisons qu'il nous serait difficile aujourd'hui de contrôler. Les principaux Rubens des Flandres, particulièrement ceux dont la tonalité s'éloigne de la *fanfare*,

[1] *Manuel du Muséum français* (1804), liv. VI.
[2] *Trésor de la curiosité*, t. II, pp. 97-98.
[3] *Vie des peintres flamands*, t. II, p. 23.
[4] *Notice des tableaux exposés dans la Galerie Napoléon*, Paris, 1810, in-12, p. 66, n° 565.
[5] *Notice* déjà citée.
[6] « Musée du Louvre, n° 150. » (J. Guiffrey, *Ant. Van Dyck, sa vie et son œuvre*, Paris, 1882, p. 273.)

appartenaient alors à notre galerie nationale. Une analogie fut observée sans doute entre quelqu'un de ces Rubens de coloration calme et le portrait où l'on croit aujourd'hui reconnaître en somme la touche du sage Van Dyck. Néanmoins les partisans de cette dernière opinion confessent que plusieurs détails du portrait éveillent le souvenir de Rubens. « Quelques personnes, disait Duchesne aîné, ont voulu attribuer ce portrait de Van Dyck à Rubens, son maître : la tête présente en effet quelques touches à la manière de ce dernier [1]. » Dans son splendide volume sur Antoine Van Dyck, M. Jules Guiffrey écrit à son tour : « Longtemps attribuée à Rubens, cette magnifique toile (lisez *ce magnifique panneau*) rappelle en effet les grandes qualités du chef de l'école anversoise [2]. »

L'attribution de cet ouvrage à Van Dyck paraît donc basée sur certaines finesses d'exécution et sur une tempérance de coloris qui contrastent un peu avec les flamboyants Rubens qui nous sont familiers. Quant à la « tradition ancienne et constante » qui, suivant Duchesne aîné, indiquerait Van Dyck comme auteur de ce portrait, elle ne saurait être mise en balance avec la négation de Van Dyck lui-même. Le grand portraitiste, en effet, dirigea la publication de cent images de princes, d'ecclésiastiques, d'hommes d'État, de savants ou d'artistes, gravés d'après ses peintures. Ce recueil fut édité vers 1636, à Anvers [3], c'est-à-dire dans un pays où le président Richardot avait joué un grand rôle politique et laissé une famille pourvue des plus nobles alliances. Si Van Dyck eût fait le portrait d'un tel homme, est-il admissible qu'il l'ait exclu d'un recueil que cette image aurait contribué à mettre en vogue [4] ?

[1] *Musée français : recueil des plus beaux tableaux qui existaient au Louvre avant* 1815, *avec l'explication* par Duchesne aîné ; écoles allemande et flamande, in-fol.

[2] *Antoine Van Dyck, sa vie et son œuvre* (Paris, 1882, in-fol.), p. 87.

[3] *Icones principum, virorum doctorum, pictorum, chalcographorum, etc., numero centum, ab. Ant.* Van Dyck *ad vivum expressæ ejusque sumptibus æri incisæ ;* Antuerpiæ, *Gillis Hendricx*, in-fol. « Cette suite est quelquefois composée de cent vingt pièces, y compris le frontispice et les portraits à l'eau-forte gravés par Van Dyck lui-même. Tous les exemplaires ne sont pas sans date, car il s'en trouve avec des titres datés de 1636 et de 1646. » (Brunet, *Manuel du libraire*, 5e édit., t. V, col. 1073.) Une reproduction de ce recueil, faite par l'héliotypie (Jacobi) a été récemment éditée à 110 exemplaires, pour la Librairie centrale des Beaux-Arts, à Paris (1882).

[4] Dans l'*Iconographie* de Van Dyck, on trouve les portraits d'Alexandre Della-

Il est toutefois certain que le portrait de Richardot n'est pas au nombre des gravures qui constituent l'*Iconographie* de Van Dyck[1].

Une objection non moins sérieuse est celle-ci : Van Dyck, né le 22 mars 1599, avait dix ans cinq mois et douze jours lors du décès de Jean Richardot, survenu le 3 septembre 1609 ; donc il n'a pu peindre ce personnage d'après nature. Mais, réplique Villot, « les artistes sont très-souvent chargés de peindre des portraits d'après des portraits plus anciens ou des dessins conservés dans les familles, et Van Dyck lui-même a fait un portrait d'Érasme, mort en 1536, c'est-à-dire 63 ans avant sa naissance[2] ».

Si le portrait qui nous occupe se bornait à la seule figure du président Richardot, peut-être serait-il permis de hasarder à son sujet la supposition d'une image posthume, composée d'après des documents ; mais il s'agit ici d'un groupe de deux figures, dont la relation d'âge n'existait et ne pouvait être saisie qu'à un moment donné de l'existence simultanée des deux êtres. Impossible, d'ailleurs, de trouver dans ce groupe la moindre trace d'hésitation, de tâtonnement, de juxtaposition cherchée. « La tête de Richardot, dit Duchesne aîné, se fait remarquer par un beau coloris, par un dessin ferme, par une exacte vérité ; l'enfant paraît sortir du tableau, et l'ensemble produit une illusion complète[3]. » Un tableau que l'on juge ainsi ne saurait être ni une restitution, ni une copie ; c'est un double portrait original et saisi sur le vif. Quant à rappeler à ce propos que « Van Dyck lui-même a fait un portrait d'Érasme », c'est forcer singulièrement le sens qu'a le mot portrait dans la langue des beaux-arts. En effet, ce fut avec la pointe de l'aquafortiste, et nullement avec le pinceau du peintre, que Van Dyck reproduisit les traits d'Érasme[4]. Or il n'y a pas d'assi-

aille et de Nicolas Rockox, l'un et l'autre bourgmestres d'Anvers, dont la notoriété était loin d'égaler celle qu'avait eue le président Richardot.

[1] On ne connaît aucune reproduction gravée du portrait de Richardot qui soit antérieure au dix-neuvième siècle. Voici l'indication des estampes auxquelles ce tableau a donné lieu : 1° gravure au trait dans le *Manuel du Muséum français* (1804) ; 2° gravure au burin, par Massard père, d'après un dessin de Naigeon (*Musée français*, t. II, p. 77) ; 3° gravure au burin, par Eugène Giraud, 1829 (*Chalcographie du Louvre*) ; 4° gravure à l'eau-forte, par L. A. Claessens.

[2] *Notice du Louvre*, déjà citée.

[3] *Musée français*, déjà cité.

[4] J. Guiffrey, *Antoine Van Dyck*, pp. 118, 120 et 265.

milation possible entre le fait de la traduction par la gravure d'une physionomie devenue historique et la création, d'après des documents de famille, d'un portrait peint du caractère le plus intime.

Il est bien permis, on le voit, de remettre en doute l'attribution faite à Van Dyck du portrait d'un personnage mort à l'époque où ce futur peintre avait à peine dix ans et demi. Mais on ne peut enlever ce tableau à Van Dyck sans que Rubens en devienne immédiatement l'héritier, car le portrait de Richardot participe exclusivement de la manière de ces deux grands artistes, dont l'un fut le plus brillant élève de l'autre. « Van Dyck, dit Duchesne aîné, peut l'avoir peint avant son voyage d'Italie, lorsque sa touche ressemblait encore à celle de son maître. » En ce qui concerne Van Dyck, l'invraisemblance chronologique est flagrante. Est-il vrai, comme l'affirme Frédéric Villot, que l'on se heurterait au même écueil en restituant le portrait à Rubens? C'est ce que nous allons examiner.

II

Pierre-Paul Rubens, si justement appelé « le soleil de l'école flamande [1] », était l'avant-dernier des sept enfants de Jean Rubens, docteur en droit, ancien échevin d'Anvers, et de Marie Pypelincx. Quand il naquit, son père était interné à Siegen, ville du duché de Nassau, après avoir subi une captivité de trois ans dans la citadelle de Dillenbourg, pour s'être permis une familiarité de grosse conséquence avec la femme du prince d'Orange, Guillaume le Taciturne. Marie Pypelincx fut miséricordieuse envers son volage époux et tendrement dévouée à ses enfants. Devenue veuve le 18 mars 1587, elle retourna dans le pays de ses origines. Pierre-Paul avait dix ans; son frère Philippe en avait treize : ils entrèrent comme élèves dans le collége des Jésuites d'Anvers [2].

La captivité de Jean Rubens avait été pour sa famille une cause de ruine : aussi les enfants de Marie Pypelincx durent-ils racheter

[1] Gachard, *Particularités inédites sur Rubens* (1842).
[2] *Catalogue du Musée d'Anvers*, 3e édit. (1874), p. 292.

par une gravité précoce l'incartade de leur père. Philippe fut un modèle de bonne conduite et d'application. Eut-il comme condisciple chez les Jésuites d'Anvers l'un des fils de Jean Richardot, ou bien fut-il recommandé à cet homme d'État par ses maîtres dont il avait conquis l'estime? Le fait est que, dès sa sortie du collége, il entra comme secrétaire dans la maison de Jean Richardot[1].

Ce personnage était né à Champlitte, dans la Franche-Comté, en 1540 ou 1541. Son nom de famille était Grusset; il le changea pour devenir l'héritier présomptif de son oncle maternel François Richardot, évêque d'Arras, l'un des plus éloquents prédicateurs de son temps[2]. Le cardinal de Granvelle, qui avait fait la fortune de l'oncle, prit également intérêt à celle du neveu. Il le donna pour ami à l'un des fils de sa seconde sœur, Pierre Mouchet de Châteaurouillaud, et pourvut aux frais de leurs hautes études dans les universités d'Italie. Les droits d'examens étant plus élevés à Padoue qu'à Bologne, ils se rendirent dans cette dernière ville, au mois d'octobre 1564, pour soutenir les épreuves du doctorat ès droits, afin de ne pas trop peser sur la bourse de leur Mécène[3]. Il y avait alors sept mois que les seigneurs flamands étaient parvenus à éloigner Granvelle du gouvernement des Pays-Bas[4], en fomentant des troubles que le duc d'Albe essaya vainement d'apaiser par de sanglantes exécutions. Sous ce terrible gouverneur, Richardot obtint l'une des deux places qui appartenaient traditionnellement aux Franc-Comtois dans le grand conseil de

[1] Valerii Andreæ *Bibliotheca Belgica* (1623), p. 691.

[2] D. Berthod, *Mémoire pour servir à la vie de François Richardot*, en partie dans le tome IV des *Mémoires de l'Académie de Belgique*, en partie dans l'*Almanach du comté de Bourgogne pour* 1788; — Ch. Weiss, art. *F. Richardot*, dans la *Biographie universelle*, 2e édit., t. XXXV, pp. 600-602; — A. Castan, *les Évêques auxiliaires du siége métropolitain de Besançon*, dans les *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 5e série, t. I, 1877, p. 473.

[3] Lettres écrites de Padoue, le 15 octobre 1564, au cardinal de Granvelle, par Pierre Mouchet et Jean Richardot : *Mémoires de Granvelle*, mss. de la bibliothèque de Besançon, t. XIV, fol. 305 et 307. — Dans une lettre écrite de Rome à l'évêque François Richardot, le 12 septembre 1565, l'érudit Paul Manuce qualifie ainsi le neveu de ce prélat : « Joannes Richardotus, præclara indole juvenis, natus ad omnem laudem planeque te avunculo dignus. » (Pauli Manutii *Epistolæ*, lib. VI, ep. I.)

[4] Gachard : *Le cardinal de Granvelle quitta-t-il spontanément le gouvernement des Pays-Bas en* 1564? *Sur la chute du cardinal de Granvelle en* 1564; dans le *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, t. XII et t. XVI.

Malines [1]; il eut ensuite la présidence du conseil provincial d'Artois [2] et se fit une haute réputation de savoir et d'habileté : aussi Alexandre Farnèse l'associa-t-il, en qualité de conseiller d'État [3], aux négociations que ses succès de grand capitaine lui donnèrent le droit de tenter [4]. Lorsque les Espagnols furent parvenus à limiter les conquêtes de la confédération hollandaise, Richardot s'efforça de ramener dans les provinces belges les industriels, les savants et les artistes que les troubles en avaient fait sortir. Juste-Lipse revint à Louvain [5], en même temps que son jeune ami le peintre Otho Vænius se fixait à Anvers, où bientôt il compta parmi ses disciples Pierre-Paul Rubens, âgé de dix-sept ans [6].

Cependant Juste-Lipse, qui pouvait à lui seul faire la réputation d'une université, recevait de toutes parts les offres les plus brillantes. Pour le retenir à Louvain, Richardot ne négligeait aucun moyen de séduction : en 1595, il l'entretenait du projet de lui confier ses deux plus jeunes enfants, Antoine et Guillaume, qui étaient chez les Jésuites d'Anvers et donnaient les plus belles espérances [7]. Ce projet fut mis à exécution en 1597, à peu près en même temps que le roi d'Espagne élevait Richardot à la dignité

[1] Gollut, *Mémoires de la république séquanoise*, édit. Duvernoy, col. 1175-1176. — A propos de la candidature à ce poste de Jean Richardot, Maximilien Morillon faisait en ces termes, au cardinal de Granvelle, l'éloge du futur président : « Il y a le nepveur de mondict sieur d'Arras, qui est aultant bien institué et sçavant homme que je cognoisse pour le présent, et de bon discours, modeste et discret, qui est pour rendre bon compte de soy e service au publicq..., et en tous endroitz digne d'estre nepveur audict sieur d'Arras qui l'ayme comme soymesme..., homme vertueux et très-affectionné à vostre service et de vostre maison. » (Lettre du 27 avril 1567, dans la *Correspondance du cardinal de Granvelle*, publiée par Edm. Poullet, t. II, p. 413.) — Richardot fut nommé le 19 mars 1569. (*Ibid.*, t. III, p. 523.)

[2] Christin et Foppens, *Histoire générale des Pays-Bas*, t. III, p 64.

[3] Vegiano de Hoove, *Nobiliaire des Pays-Bas*, t. I, p. 70.

[4] Firm. Stradæ *Bell. Belg.*, in-fol., t. II, ad. ann. 1583-1589.

[5] Aub. Miræi *Vita Justi Lipsii*, tomo I Lipsii operum præfixa (1637), p. LVI.

[6] *Catalogue du Musée d'Anvers*, art. Van Veen.

[7] « Quod si te continget mutare sententiam, duos filios tibi voveo, qui Antuerpiæ vivunt apud Patres, adolescentes non contemnendæ spei. Eos, si infra annum aut circiter contubernio tuo uti liceret, putarem felicissimos. » (*J. Richardotus J. Lipsio*, Lovanium : Bruxellæ, 21 martii 1595, ap. Petr. Burmanni *Syllog. epist.*, t. I, ep. DCXC.)

de chef-président du conseil privé des Pays-Bas [1]. Les deux enfants partirent pour Louvain sous la conduite de Philippe Rubens, qui accepta d'être, dans la maison de Juste-Lipse, le surveillant de leurs études et le gouverneur de leur éducation. Quatre années se passèrent ainsi, durant lesquelles Juste-Lipse conçut une telle affection pour le sympathique et studieux Philippe Rubens, qu'il l'appelait son fils et songeait sérieusement à en faire le continuateur de sa doctrine [2]. De leur côté, les enfants grandirent et arrivèrent à l'âge où il était de bonne règle qu'ils voyageassent en Italie [3] : les circonstances favorisèrent singulièrement ce dessein.

Le président Richardot avait été, en 1598, le principal négociateur pour l'Espagne de ce traité de Vervins qui permit à Philippe II de constituer les provinces belges et la Franche-Comté en une souveraineté viagère pour sa fille Isabelle-Claire-Eugénie, mariée bientôt après avec l'archiduc Albert d'Autriche [4]. Les nouveaux souverains accordèrent la plus entière confiance au diplomate qui avait si habilement défendu les intérêts de leurs futurs États. Le fils aîné de Richardot se destinait à l'Église : les archiducs lui confièrent, en l'an 1600, le mandat de les représenter auprès du Saint-Siége; il n'avait alors que vingt-sept ans [5]. Les derniers nés du président furent donc assurés de trouver à Rome un protecteur et un guide. Deux des frères Rubens bénéficièrent également de cet avantage.

L'élève d'Otho Vænius, Pierre-Paul Rubens, s'était probablement rencontré avec le fastueux duc de Mantoue, lorsque ce prince vint, dans l'automne de 1599, assister aux entrées solennelles des archiducs dans plusieurs de leurs bonnes villes [6]. Alors

[1] *J. Lipsius J. Richardoto :* Lovanii, idib. octob. 1597, inter J. Lipsii *Opera*, t. II, pp. 439-440.

[2] *J. Lipsius Ascanio cardinali Columnæ*, Romam : Lovanii, kal. april. 1606, inter J. Lipsii *Opera*, t. II, pp. 247-248.

[3] Voir la consultation donnée à cet égard par Juste-Lipse au président Richardot : Lovanii, XIII kal. junii 1599, inter J. Lipsii *Opera*, t. II, pp. 450-451.

[4] Montpleinchant, *Histoire de l'archiduc Albert*, édit. Robaulx de Soumoy, pp. 184-187. — *Supplément des mémoires-journaux* de P. de l'Estoile, collect. Petitot, 1re série, t. XLVII, p. 227.

[5] H. Boguet, *In consuetudines comitatus Burgundiæ observationes :* epistola dedicatoria, 12 septembris 1603.

[6] Gilles de Faing, *Voyage de l'archiduc Albert :* dans la *Collection des voyages*

sans doute avait été conclu avec Vincent de Gonzague l'arrangement qui fit de Pierre-Paul Rubens, pendant près de huit années, l'un des fonctionnaires de la cour de Mantoue. Envoyé à Rome par son seigneur et maître, au mois d'août 1601 [1], il eut la joie d'y être rejoint par son frère Philippe, chargé de faire visiter l'Italie à Guillaume Richardot, le plus jeune des fils du président [2]. Pierre-Paul ne put manquer alors d'être introduit auprès du légat de ses souverains en cour de Rome, et il se trouva que ce personnage, fils aîné du président Richardot, avait charge de commander des peintures. En effet, l'archiduc Albert, ayant peut-être quelques remords d'avoir quitté la pourpre romaine pour épouser l'infante Isabelle, s'était mis en tête de faire décorer l'une des chapelles de la basilique de Sainte-Croix de Jérusalem, dont il avait été le cardinal titulaire. Trois tableaux étaient nécessaires à cette décoration : l'abbé Richardot fut heureux d'en confier l'exécution au frère de son ami Philippe Rubens; il fournissait ainsi au futur chef de l'école d'Anvers l'occasion de débuter comme peintre d'histoire dans l'une des grandes églises de la capitale du monde chrétien. Avec le consentement de l'envoyé du duc de Mantoue en cour de Rome, Pierre-Paul Rubens produisit un premier tableau qui avait pour sujet sainte Hélène embrassant la croix miraculeusement retrouvée; deux autres peintures plus petites allaient être entreprises, quand Vincent de Gonzague insista pour le retour à Mantoue de celui qu'il avait le droit d'appeler « mon peintre ». Par une lettre en date du 26 janvier 1602, l'abbé Richardot supplia le duc de Mantoue d'accorder à Pierre-Paul un sursis qui lui permettrait d'accomplir entièrement la volonté de l'archiduc Albert. Cette prière fut exaucée, et l'aimable peintre, tout fier de son brillant début, rejoignit la cour de Mantoue dès la fin de l'hiver de l'année 1602 [3]. Son frère Philippe allait rester

des souverains des Pays-Bas, publ. par MM. Gachard et Piot, t. IV, pp. 521-523.

[1] Armand Baschet, *Pierre-Paul Rubens*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XX, 1866, pp. 414-415.

[2] Des nombreuses lettres écrites par Juste-Lipse durant ce voyage, tant à Guillaume Richardot qu'à Philippe Rubens, il résulte que leur départ eut lieu vers la mi-septembre de 1601; en se dirigeant sur Rome, ils firent des séjours dans les villes lettrées de Dôle, Milan, Padoue et Bologne. (J. Lipsii *Epistolæ : Operum* t. II.)

[3] Armand Baschet, *Pierre-Paul Rubens*, article cité, pp. 416-418.

encore deux ans à Rome avec le jeune Richardot, occupé d'ailleurs sans cesse à accroître son bagage d'érudit, et se faisant chérir de tous ceux à qui les fréquentes lettres de Juste-Lipse le recommandaient dans les termes d'une paternelle affection. Leur retour s'effectua dans la compagnie de l'abbé Richardot, devenu évêque d'Arras et allant prendre possession du siége où son grand-oncle s'était assis jadis en succédant au cardinal de Granvelle [1].

III

Après les renseignements que nous venons de fournir sur les relations intimes de Philippe et de Pierre-Paul Rubens avec la famille du président Richardot, il paraîtrait naturel que la figure de cet homme d'État eût été reproduite par le pinceau du plus fécond des grands coloristes. Mais une objection de l'ordre chronologique semblerait pouvoir être opposée à cette présomption; Frédéric Villot l'a formulée en ces termes : « Richardot, dit-il, né en 1540, est représenté à l'âge de quarante-cinq à cinquante ans au plus. Pour que ce portrait eût été fait d'après nature, il aurait dû être exécuté en 1585 ou 1590. Or, si Van Dyck n'était pas né à cette époque, Rubens, né en 1577, n'avait que de huit à treize ans [2]. »

Le portrait, répondrons-nous, comprend deux personnes, le père et le fils incontestablement, tant les analogies de traits des deux figures sont frappantes. Que le peintre ait négligé quelques rides du visage et quelques reflets argentés de la chevelure d'un homme entre deux âges, les règles élémentaires du métier de portraitiste lui en faisaient une sorte d'obligation. Pour l'enfant, la sincérité même était requise : aussi cette image secondaire servirait-elle mieux que la principale à établir la date du portrait.

Selon toutes les vraisemblances possibles, cet enfant est le dernier né du président Richardot, ce jeune Guillaume, dont le

[1] Une lettre de Juste-Lipse, du 8 février 1604, dit qu'il attend la visite de Guillaume Richardot et de Philippe Rubens, revenus de Rome : ce jour-là même avait lieu l'entrée solennelle de l'évêque Jean Richardot dans la ville d'Arras. (J. Lipsii *epist.* XLVI, centur. IV; *Operum* t. II, p. 192; Gazet, *Histoire ecclésiastique des Pays-Bas*, p. 153.)

[2] *Notice du Louvre*, déjà citée.

frère du peintre Rubens fut le précepteur chez Juste-Lipse, puis le mentor durant un voyage de plus de trois années en Italie. De cet enfant, Juste Lipse écrivait au président Richardot, le 15 octobre 1597 : « Guillaume grandit physiquement et moralement, il se fortifie et se développe [1]. » Au mois de septembre 1601, lors du départ de cet adolescent pour l'Italie avec Philippe Rubens, Juste-Lipse ne le munit pas d'un passe-port littéraire, comme il avait fait l'année précédente pour Antoine Richardot, son aîné [2] : alors Guillaume était encore en tutelle, ce qui porterait à croire qu'il n'avait guère que seize ou dix-sept ans lors de ce départ. En 1595, il aurait eu de dix à onze ans, et c'est bien l'âge que l'on donnerait à la figure d'enfant qui est sur le portrait.

Le président Richardot mourut à Arras le 3 septembre 1609, revenant de Paris où il avait éprouvé une insolation dans le jardin des Tuileries, en conversant tête nue avec le roi Henri IV [3]. Il était alors dans sa soixante-neuvième année : donc, en 1595, il avait cinquante-quatre ou cinquante-cinq ans. Si l'on suppose le portrait fait à cette date, le peintre aurait rajeuni son modèle de quatre à cinq ans, à moins que le président n'ait réellement paru de quatre à cinq ans moins vieux que son âge.

En 1595, Rubens avait entre dix-huit et dix-neuf ans : il étudiait la peinture depuis l'âge de treize ans, et son entrée récente dans l'atelier d'Otho Vænius avait été peut-être une conséquence de la liaison de ce peintre déjà célèbre avec Juste-Lipse [4], devenu l'un des protégés de Jean Richardot [5]. Entre le milieu de l'année 1600 et la fin de l'année 1608, Rubens fut absent de sa patrie. Quand il y revint précipitamment, sur la nouvelle que sa

[1] « Uterque, inquam, filius valet, et magis magisque in dies se mihi et aliis probat... Guilielmus plane etiam se erigit, corpore et animo fit valentior et alacrior. » (*J. Lipsius J. Richardoto;* Lovanii, idib. octob. 1597, inter Lipsii *Opera*, t. II, p. 440.)

[2] J. Lipsii *Opera*, t. II, p. 455-456.

[3] D. Berthod, *Mémoire sur Fr. Richardot, évêque d'Arras*, dans les *Mémoires de l'Académie de Bruxelles*, t. IV, p. xiii.

[4] Sur les relations intimes de Vænius avec Juste-Lipse, voyez le *Sylloge epistolarum* de Pierre Burmann, t. I, *epist.* cxxiii, cxxvi; t. II, *epist.* dccxciii; les *Œuvres* de Juste-Lipse, t. II, p. 45 et 523; t. III, p. 273.

[5] P. Burmann, *Sylloge epistolarum*, t. I, *epist.* cccclxiv, dcxci; t. II, *epist.* dclxxxi.

mère était dangereusement malade [1], le président Richardot avait perdu dans les siéges et batailles son gendre et deux de ses fils destinés au mariage [2] : le plus jeune, celui que nous croyons reconnaître dans le tableau, renonçait à la vocation sacerdotale et se disposait à choisir une compagne [3]. A ce moment, le président Richardot avait l'allure d'un vieillard : c'était ainsi que le qualifiait Henri IV huit mois après le retour de Rubens à Anvers [4]. Si donc le portrait qui nous occupe procède de Pierre-Paul Rubens, sa confection est forcément antérieure au départ de cet artiste pour l'Italie, c'est-à-dire à l'année 1600. Il est même à présumer que cette peinture fut faite tandis que les deux plus jeunes enfants de Richardot étudiaient encore chez les Jésuites d'Anvers, c'est-à-dire avant l'automne de 1597. Leur père dut se trouver fréquemment avec eux à Anvers, car les affaires politiques l'appelaient bien souvent dans cette ville.

Au mois de novembre 1595, Jean Richardot avait vu mourir sa femme : cette perte lui imposait un surcroît de sollicitude envers le plus jeune de ses enfants, et il était homme à accepter pieusement ce devoir. Telle est la pensée qu'exprime le portrait : Richardot tient d'une main le livre religieux dans lequel il a puisé des motifs de consolation; son autre main repose sur l'enfant qui attend de lui la compensation des caresses maternelles. « La tête, dit le vicomte de Toulongeon, a le sentiment d'un homme ferme et réfléchi, d'un magistrat austère : de la droiture d'abord, puis de la bonté [5]. » L'idée de ce tableau semblerait correspondre au passage suivant d'une lettre de consolation qu'écrivait Juste-Lipse à Jean Richardot, le 20 novembre 1595 : « Vous avez perdu une excellente épouse, l'associée de votre vie intime, la mère de vos nombreux enfants..... Regardez cette florissante famille, à qui je souhaite longue prospérité : elle est issue du sein et du sang de la femme qui revit pour vous dans sa

[1] Armand Baschet, *Pierre-Paul Rubens*, dans la *Gazette des Beaux-Arts* 1re période, t. XXIV, 1868, p. 479-495.

[2] J. Lipsii epist. lxvii, centur. v, Lovan., iv kal. septembr. 1605 : *Opera*, t. II, pp. 249-250. — Dunod, *Histoire du comté de Bourgogne*, t. III, p. 178.

[3] Dunod, *ibid.*

[4] *Recueil des lettres missives de Henri IV*, publ. par Berger de Xivrey, t. VII, p. 752.

[5] *Manuel du Muséum français*, liv. VI.

postérité. Considérez quelques-uns de ces visages : n'y retrouvez-vous pas les traits maternels? Il semblerait que votre douleur dût s'accroître de celle de ces enfants qui, privés de leur second appui, ne prononceront plus le doux nom de mère. Il en serait ainsi pour le vulgaire ; mais il vous appartient de surmonter un tel sentiment : le souvenir de celle qui n'est plus, votre amour pour ceux qui survivent, tout vous en fait un devoir. Ces enfants ont les yeux sur vous, leur existence tient à la vôtre : si vous succombiez, votre deuil deviendrait leur ruine [1]. » Ces condoléances durent émouvoir le cœur sensible de Philippe Rubens, ce dévoué secrétaire de Jean Richardot, qui, dès 1595, pouvait voir dans le jeune Guillaume son futur disciple de prédilection.

Nous pensons avoir démontré que les possibilités chronologiques sont d'accord avec les présomptions fournies par l'histoire, pour que le portrait du président Richardot soit restitué à Rubens. Il nous reste à expliquer les prétendues invraisemblances de tonalité qui ont fait attribuer à Van Dyck une peinture exécutée, croyons-nous, environ quatre ans avant sa naissance.

IV

La plupart de ceux qui ont écrit sur Pierre-Paul Rubens veulent qu'il ait emprunté aux maîtres italiens tous les traits essentiels de sa physionomie d'artiste : de Giorgione dériverait la chaleur de ses carnations, de Titien l'opulence de ses draperies, de Jules Romain son goût pour le gigantesque, de Caravage la fougue de son dessin. Ce sont là de pures hypothèses : il est inadmissible, en effet, que les fortes leçons de ses maîtres anversois, Adam Van Noort et Otho Vænius, que son tempérament inné de coloriste,

[1] « Amisisti uxorem optimam, diu vitæ et tori consortem, tot liberorum parentem... Respice florentissimam familiam (et diu talis sit, precor) : quomodo non vivere eam putabis, e cujus sinu et sanguine tot vivunt? Propone tibi ora quorumdam : non dubito quin imago et vultus etiam maternus in iis spirent. At enim hoc ipsum dolorem auget, liberos videre altero fulcro orbos, et quibus suavissimum illud nomen jam periit *matris*. Apud vulgum ita sit : te vero excitet et amor in mortuam, caritas in vivos jubeat, animum attollere ad eos attollendos. Te intuentur, a te pendent : nec luctui solum iis luctus tuus est, sed cladi, si jaces. » (*J. Lipsius J. Richardoto*, Lovanii, XII kal. decemb. 1595 : inter J. Lipsii *Opera*, t. II, pp. 430-431.)

n'aient été que pour peu de chose dans la formation de son talent. Mais quelle était sa manière de peindre quand il quitta Anvers pour gagner l'Italie? Voilà ce qu'un ouvrage fait avant ce départ pourrait seul révéler. Or, on ne cite rien de Rubens qui soit antérieur aux trois tableaux de la basilique romaine de Sainte-Croix, travail que l'artiste exécutait à Rome même, en 1601 et 1602.

Un éminent critique d'art, M. Paul Mantz, soulevait récemment cette question : « Existe-t-il une ou plusieurs œuvres des premiers temps de Rubens? »

« Sur cette grave question des commencements, se répondait-il à lui-même, je ne trouve que des affirmations sans preuves ou des conjectures. Puisque Rubens est admis en 1598 dans la corporation de saint Luc, c'est qu'il a montré aux membres de la gilde une peinture de sa main, et, comme il n'a jamais été paresseux, ce n'est pas seulement un tableau, mais plusieurs qu'il dut faire au matin de sa vie. Et voyez, je vous prie, combien notre érudition à tous contient d'impardonnables ignorances! Voilà deux siècles et demi que l'on écrit sur Rubens les plus beaux livres du monde, et personne ne peut dire ce que valait l'artiste quand il sortit de l'atelier d'Otho Vænius, personne n'est assez convaincu pour essayer de caractériser avec précision sa première manière [1]. »

Au contraire, dirai-je à mon tour, rien n'a été mieux caractérisé que cette première manière, puisque le portrait de Jean Richardot, qui, selon moi, en découle, est aujourd'hui considéré comme un Van Dyck Rubens avait retenu sans doute les principes du savant enseignement d'Otho Vænius : en les transmettant à son disciple, il éduqua celui-ci dans le sens de sa première manière, et Van Dyck, moins imaginatif que son maître [2], demeura fidèle à la doctrine qui avait été la base de son éducation d'artiste.

« Au temps de sa première jeunesse, écrit encore M. Paul Mantz, Rubens a dû, comme Rembrandt et comme tant d'autres, faire le portrait de ses proches [3]. » Pas un de ces portraits du

[1] *Rubens*, 2e article : *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXIII, 1881, p. 312.

[2] « Il lui manque le génie créateur, la richesse d'invention, le sens dramatique, enfin ce qui constitue une originalité puissante. » J. Guiffrey, *Ant. Van Dyck*, p. 229.

[3] *Rubens*, 2e article, p. 313.

printemps de l'artiste n'a été jusqu'ici retrouvé. Cela tient probablement à ce qu'on les aura pris pour des Van Dyck, et il y a lieu de les croire aujourd'hui logés à la même enseigne que leur congénère le portrait du président Richardot.

Ce tableau, d'une tonalité relativement sage, répond à l'idée que l'on pourrait se faire, par intuition, de la première manière du grand coloriste. Et comme les documents historiques témoignent que cet artiste avait pu, qu'il avait même dû peindre, antérieurement à son voyage d'Italie, les images réunies du bienfaiteur et du disciple de son frère, trois ordres de probabilités concordent pour que le portrait du président Richardot soit un Rubens de la première manière.

Le Musée national du Louvre posséderait donc, dans cette œuvre d'art, non-seulement un morceau de toute rareté, mais un document précieux pour déterminer par voie de comparaison la part respective des influences qu'exercèrent les Flandres et l'Italie sur le développement des facultés artistiques de Pierre-Paul Rubens.

Auguste Castan,

Secrétaire honoraire de la Société d'Émulation du Doubs, membre non résident du Comité des sociétés des Beaux-Arts des départements, correspondant de l'Institut de France, associé de l'Académie royale de Belgique.

NOTE ADDITIONNELLE

En recherchant dans la *Correspondance* de Juste-Lipse les témoignages de la liaison intime du frère de Rubens, de celui qui fut son second père, avec la famille du président Richardot, j'étais arrivé à la conviction que le portrait de cet homme d'État, attribué tantôt à Van Dyck et tantôt à Rubens, ne pouvait avoir été peint que par ce dernier artiste.

D'autres motifs, tirés de l'examen de l'œuvre elle-même, avaient, paraît-il, déterminé cette même conviction chez M. Paul Mantz, l'auteur de la belle étude sur Rubens que publie la *Gazette des Beaux-Arts*. Mon travail, renvoyé à l'examen de ce savant critique, provoqua de sa part une adhésion qui m'est pré-

cieuse et dont je reproduis les termes trop modestes : « Nous avons toujours regardé ce portrait comme une œuvre authentique de Rubens, et si notre opinion personnelle avait la moindre valeur en pareille matière, nous autoriserions volontiers M. Castan à ajouter à son propre sentiment le médiocre appoint de notre témoignage personnel [1]. »

Un peintre érudit, M. Georges Devy, était allé, à la suite de ma lecture, revoir attentivement le portrait, et il en avait rapporté également la conviction que Rubens seul pouvait avoir produit cet ouvrage : les habitudes du pinceau de ce grand artiste se trahissent, remarquait-il, dans la façon caractéristique dont sont rendues les chevelures des deux personnages, ainsi que la barbe du président et la fourrure qui double son manteau; elles s'accusent aussi dans certaines touches de carnation plus sommaires que ne les aurait données Van Dyck.

La restitution à Rubens de l'image du président Richardot aura donc lieu sans difficulté; mais ce résultat ne répondrait qu'en partie aux exigences de la thèse que je persiste à soutenir. Il ne me suffit pas que le Richardot du Louvre soit reconnu pour un Rubens; il m'importe surtout de le faire admettre comme un ouvrage de la jeunesse du grand peintre d'Anvers, car alors j'aurais fourni le moyen de connaître ce que valait cet artiste avant son passage en Italie. Si j'ai pu, au moyen d'inductions tirées des textes, éclaircir la première de ces questions qui semblait appartenir exclusivement au domaine de la critique d'art, à plus forte raison dois-je avoir confiance dans le même procédé pour résoudre la seconde question, car celle-ci pivote essentiellement sur des données chronologiques.

En effet, toutes les considérations de l'ordre technique ne feront pas que l'on échappe à la tyrannie de ce dilemme : ou le portrait de Richardot a été peint d'après nature, et alors il est certainement antérieur au départ de Rubens pour l'Italie; ou bien ce portrait est une image reconstituée par l'artiste, d'après des documents et des souvenirs, postérieurement à son retour dans les Flandres, et alors on ne comprend plus la présence dans cette

[1] *Rapport* de M. Henry Jouin, *sur les travaux du congrès des délégués des Sociétés des Beaux-Arts*, dans le *Journal officiel du* 30 avril.

peinture d'un enfant qui était arrivé à l'âge d'homme lors du rapatriement de l'auteur du tableau. Historiquement, la question me semble tranchée; au point de vue de la critique d'art, elle me paraîtrait pouvoir se résumer dans les termes suivants : le portrait du président Richardot a-t-il été peint d'après nature, ou bien doit-on le regarder comme une effigie reconstituée au moyen de documents et de souvenirs?

Dans le cas de cette dernière hypothèse, le portrait de Richardot offrirait un mélange de raffinement dans le dessin et d'indécision dans la touche. Or, bien au contraire, il n'existe pas une peinture plus vivement enlevée que celle qui nous occupe ; loin d'accuser le tâtonnement, elle indique la précipitation, et l'on y sent l'artiste aux prises avec la nécessité de traduire prestement deux modèles dont l'un devait manquer de temps et l'autre de pâtience.

Que le portrait de Richardot soit d'une coloration vigoureuse, comme l'a fait judicieusement remarquer M. Henry Jouin, je me garderai bien d'y contredire, car j'estime qu'un peintre aussi puissamment doué que l'était Rubens a dû manifester spontanément les qualités maîtresses de son tempérament d'artiste. Ce que je conteste, c'est que la coloration du portrait de Richardot soit celle dont l'artiste alla puiser les éléments en Italie. Et la preuve qu'il existe à cet égard une différence, c'est l'attribution faite à Van Dyck, durant deux longues périodes, du portrait que nous restituons à Rubens.

En somme, dès que l'on nous concède que le portrait du président Richardot est sorti du pinceau de Rubens, les exigences de la chronologie nous donnent le droit de considérer cet ouvrage comme antérieur au départ pour l'Italie du futur chef de l'école d'Anvers.

A. C.

XII

NOTE SUR

LES ANCIENNES ÉGLISES DU DIOCÈSE D'EMBRUN

(Hautes-Alpes).

Les documents historiques pouvant servir à déterminer l'état précis de l'architecture religieuse dans le département des Hautes-Alpes, avant l'époque de la Réforme protestante, sont extrêmement rares.

Jusqu'ici l'on n'a rencontré, dans les archives de ce département, que deux documents de ce genre : le premier, de l'an 1469, est relatif à la restauration et à l'agrandissement de l'église paroissiale de Saint-Marcellin de *La Salle-les-Alpes*[1]; le second, de 1507, se rapporte à la reconstruction de l'intéressante église de *Guillestre*[2]. Ces documents jettent un jour tout nouveau sur la manière dont les églises de l'ancien diocèse d'Embrun ont été élevées; ils peuvent ainsi servir beaucoup à écrire l'histoire de l'architecture religieuse de cette partie des Alpes françaises au quinzième et au seizième siècle, si du moins on songe jamais à la faire.

*
* *

L'ancien diocèse d'Embrun, on le sait, était situé dans la partie supérieure du bassin de la Durance. Il s'étendait à la fois dans les deux départements des Hautes-Alpes et des Basses-Alpes. Dans les Hautes-Alpes, il comprenait la majeure partie des arrondissements d'Embrun et de Briançon, soit les cantons d'Embrun, de Savines, de Chorges, une portion de la Bâtie-Neuve, ceux de Guillestre, d'Aiguilles, de l'Argentière, de Briançon et du Monêtier-de-Briançon[3]. Dans les Basses-Alpes, il embrassait tout l'arrondissement de

[1] *La Salle-les-Alpes*, canton du Monêtier-de-Briançon, arrondissement de Briançon.

[2] *Guillestre*, chef-lieu de canton de l'arrondissement d'Embrun.

[3] Le canton de *La Grave*, arrondissement de Briançon, dépendait du diocèse

Barcelonnette, moins le canton d'Allos, c'est-à-dire les cantons de Barcelonnette, de Saint-Paul-sur-Ubaye et du Lauzet, ainsi que le canton de Seyne, qui appartient à l'arrondissement de Digne.

L'architecture de la plupart des églises de l'ancien diocèse d'Embrun se distingue essentiellement de celle des diocèses circonvoisins, et en particulier de celle du diocèse de Gap. Les églises du diocèse d'Embrun, situées dans les régions historiques de l'Embrunais, du Briançonnais, du Queyras, de la vallée de Barcelonnette, de la vallée de Seyne et du pays de Chorges, si elles remontent au quinzième et au seizième siècle, sont d'un style gothique, simple, mais plein de grâce, et tel qu'il sied à des monuments religieux d'un pays de montagnes. Volontiers j'appellerais ce gothique : *Gothique embrunais,* du nom du diocèse où il fut surtout en honneur.

Les églises embrunaises du quinzième et du seizième siècle n'ont généralement qu'une seule nef [1], de deux [2], trois [3] et rarement quatre travées [4]; les voûtes sont sur croix d'ogive [5] et rarement en berceau [6]; le chœur quelquefois en cul-de-four [7], est le plus souvent quadrangulaire [8]; les fenêtres sont presque toujours à plein cintre [9] et les baies géminées, fort rares [10], ainsi que les roues ou rosaces [11]. La porte principale ou portail est à plein cintre aussi, et ornée de colonnettes en retraite d'un très-bel effet [12]. Ce portail est souvent à l'entrée de la nef, mais très-fréquemment aussi sur une des murailles latérales [13]. Il est ordinaire-

de Grenoble, et celui d'*Orcières,* arrondissement d'Embrun, faisait partie de l'ancien diocèse de Gap.

[1] L'église de Vallouise a trois nefs; celle de Guillestre en a deux, dont une de 1507 environ et l'autre de 1554.

[2] Saint-Crépin, le Villard-Saint-Pancrace.

[3] Vallouise, Guillestre.

[4] Les Vigneaux.

[5] Névache, Cervières, Saint-Martin-de-Queyrières, les Vigneaux, Saint-Crépin, Guillestre, etc.

[6] Vars (Sainte-Marie).

[7] Le Monêtier, Vars (Saint-Marcellin).

[8] Guillestre, l'Argentière, Saint-Martin-de-Queyrières, La Salle.

[9] Quelques exceptions au Monêtier-de-Briançon.

[10] Guillestre en a une, ainsi que Chorges.

[11] Guillestre, le Monêtier.

[12] Névache, Saint-Martin-de-Queyrières, l'Argentière, les Vigneaux, Guillestre, Vars, Risoul, Saint-Sauveur, les Orres, etc.

[13] Par exemple à La Salle, à Saint-Martin-de-Queyrières, aux Vigneaux, à Val-

ment précédé d'un porche ou *narthex*, dont les voûtes, supportées par des colonnes, reposent sur des lions ou mieux *léopards* accroupis [1]. Les contre-forts sont peu saillants, mais gracieux; le haut des murailles est fréquemment terminé par une série d'élégantes arcatures [2]; enfin les angles, les contre-forts, les nervures et toutes les ouvertures sont en beau marbre rouge des Alpes; le ciel des voûtes est en tuf [3].

Presque toujours ces églises sont flanquées de hauts clochers, visibles de loin et d'un effet remarquable. Ces clochers sont formés d'une tour carrée à trois ou quatre étages, dont les plus élevés sont percés de plusieurs baies superposées [4]. Ils sont couronnés par une flèche pyramidale, ordinairement octogone, à la cime de laquelle, sur une boule dorée, se dresse une croix de fer. Quatre « fillettes » ou clochetons sont placés à la base de la pyramide, sur chacun des angles de la tour.

Je ne crois pas m'éloigner beaucoup de la vérité en disant que la première pensée qui a inspiré toutes ces églises, d'un caractère si uniforme dans leur variété même, a pris naissance à la vue de la célèbre cathédrale de Notre-Dame d'Embrun. Le plan de ce monument simplifié, réduit et approprié aux divers besoins de chaque localité, a servi de prototype.

La cathédrale d'Embrun se compose surtout d'une nef centrale de quatre travées, voûtées en croisée d'ogives, et de deux nefs latérales voûtées en berceau; elle est éclairée par des fenêtres à lancette et par une grande rosace de douze lobes, située à l'extrémité de la nef centrale, au-dessus de la porte principale. Sur le côté gauche de l'édifice se trouve un porche très-élégant, supporté par

ouise, à Cervières, à l'Argentière, à Risoul, etc. — A Névache, au Monêtier-de-Briançon et en quelques autres endroits, il existe à la fois plusieurs portes, une au bas de la nef et une sur les côtés; quelquefois il y a même deux portes sur un des côtés, par exemple au Villard-Saint-Pancrace et au Monêtier-de-Briançon.

[1] La Salle, les Vigneaux, Vallouise, Guillestre, Risoul, Vars, etc.

[2] Saint-Martin de Queyrières, l'Argentière, Guillestre, Risoul.

[3] Plusieurs de ces églises sont ornées, à l'extérieur, de peintures extrêmement intéressantes; telles sont les églises de Névache, des Vigneaux, de l'Argentière (1516), des Orres, etc. (Voy. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1882, nos IV et XVIII, p. 80 et 251.)

[4] Ces baies sont ordinairement au nombre de six et posées, en allant du haut en bas, 3, 2 et 1; ce qui donne au clocher une allure très-dégagée.

des lions accroupis, sous lequel était placée une *fresque* célèbre : la *Vierge du Réal* ou de *Notre-Dame d'Embrun* [1]. Cette *fresque* représentait les rois mages en adoration devant l'enfant Jésus. C'est de cette circonstance que le porche de la cathédrale d'Embrun a pris le nom de *Réal* (*Regale*), nom donné généralement aux autres porches de l'Embrunais [2].

La date précise de la construction de la cathédrale d'Embrun n'est pas connue; mais, eu égard aux principaux caractères de son architecture, on peut et l'on doit la faire remonter au commencement du treizième siècle, sinon au douzième siècle, et même pour quelques parties au onzième [3].

Or, les églises qui existent aujourd'hui dans l'ancien diocèse d'Embrun sont toutes postérieures au douzième siècle. Une des plus élégantes, l'église des Crottes, est de la fin du treizième siècle ou même du commencement du quatorzième [4]. La gracieuse chapelle de Saint-Jean, à l'Argentière, à mon sens, est du treizième siècle [5]. L'ancienne église de Champcela, ou mieux Chancella, n'est pas antérieure au quatorzième siècle.

Parmi les églises dont la date est certaine, ou peut être considérée comme à peu près certaine, je citerai ici les églises suivantes :

des Cordeliers d'Embrun,	1447 [6];
de Saint-Crépin,	1452 [7];
du Puy-Saint-André,	1456 [8];

[1] Cf. Gailland, *Histoire de Notre-Dame d'Embrun, ou la Vierge du Réal*, 1862, p. 39-40.

[2] Guillestre, La Salle, Vallouise, les Vigneaux, Vars, etc.

[3] C'était l'opinion de M. Quicherat, et c'est celle du savant abbé Pougnet, de Marseille.

[4] Cfr. Albert, *Histoire du diocèse d'Embrun* [Embrun, Moyse], in-8°, t. Ier, p. 125.

[5] Cette charmante chapelle, dont la voûte menace ruine, n'est pas, comme on le croit généralement, une ancienne dépendance des Templiers, ni des Chevaliers de Malte; elle appartenait aux religieux de l'abbaye de Boscodon. (*Archives départementales des Hautes-Alpes*. Série E, com^e de Vallouise. *Bulletin de la Société d'études des Hautes-Alpes*, 1883, n° VII, p. 290.)

[6] Fournier, *Hist. des Alpes-Maritimes* Mss. de Lyon, *ann. cit.* Albert, *Op. cit.*, t. II, p. 389. Cfr. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1882, p. 87.

[7] Inscription de la porte principale.

[8] *Arch. dép. des Hautes-Alpes*. Série E, com. du Puy-Saint-André.

de Saint-Martin-de-Queyrières, avant 1469 [1];
de La Salle-les-Alpes, 1469 [2];
de Saint-Michel de Cervières, 1471 [3];
de Névache, 1490 ou 1493 [4];
de Ceillac, 1501 [5];
des Orres, 1501 [6];
de Guillestre, 1507 [7];
de Saint-Sauveur, avant 1511 [8];
de Réallon, » 1512 [9];
de l'Argentière, » 1516 [10];
de Vallouise, » 1517 [11];
de Chantemerle, » 1517 [12];
de Val-des-Prés, » 1526 [13];
de Saint-Chaffrey, 1536 [14];
de Sainte-Marie-de-Vars, 1539 [15];
des Vigneaux, 1548 [16];
du Villard-Saint-Pancrace, 1542 [17];
du Puy-Sanières, 1553 [18];
d'Avançon, 1557 [19].

Bon nombre d'autres églises embrunaises doivent être égale-

[1] *Arch. dép. des Hautes-Alpes.* Série E, com. de La Salle. (V. le texte ci-après.)
[2] *Ibid.* — —
[3] Inscription de l'Église.
[4] Inscription d'une porte latérale, dont toutefois le dernier chiffre est douteux.
[5] Albert, *Hist. du diocèse d'Embrun* [Embrun, Moyse], 1783, in-8°, t. Ier, p. 152.
[6] Inscription de l'église.
[7] *Arch. comm. de Guillestre.* (Voir le texte ci-après.)
[8] Inscription du clocher. Cfr. Albert, *Op. cit.*, t. Ier, p. 132.
[9] Cfr. Albert, *Op. cit.*, t. Ier, p. 189 et 133.
[10] Date des peintures de cette église.
[11] Date des fonts baptismaux de cette église, qui peut remonter au milieu du quinzième siècle.
[12] Albert, *Op. cit.*, t. Ier, p. 259.
[13] Date du clocher.
[14] Inscription du clocher. Cfr. Albert, *Op. cit.*, t. Ier, p. 255.
[15] Inscription de l'église : porte latérale.
[16] Inscription d'une porte latérale.
[17] Inscription de l'église.
[18] Arch. comm.
[19] Registre de paroisse, mss.

ment considérées comme de cette même époque; telles sont les églises du Puy-Saint-Pierre (en partie), de Risoul, de Saint-Marcellin de Vars (en partie), de Châteauroux-Saint-Marcellin, de Saint-André-lez-Embrun, de Prunières et autres [1].

La plupart des clochers qui ornent ces églises sont aussi du quinzième ou du seizième siècle. Comme exemples, je citerai les clochers de Névache (avant 1490) [2], de Saint-Sauveur (1511) [3], de Réallon (vers 1512) [4], des Vigneaux (1530) [5], de Guillestre (avant 1535) [6], de Saint-Chaffrey (1535) [7], de Cervières (1535) [8], de Saint-André (1544) [9], de Val-des-Prés (1557) [10], auxquels on peut ajouter les clochers de Saint-Crépin, de Vallouise, de Prunières, de Risoul, etc. [11].

Comme datant de cette époque, on pourrait citer encore diverses églises et plusieurs clochers, soit de la vallée de Barcelonnette (par exemple, Saint-Paul-sur-Ubaye), soit des anciennes vallées briançonnaises, cédées au roi de Sardaigne par le traité d'Utrecht en 1713 (par exemple, l'église de Césane, 1518). Mais mes observations se rapportent surtout au département actuel des Hautes-Alpes.

Ainsi, il est certain que la plupart des églises de l'ancien diocèse d'Embrun ont été construites, ou, pour parler plus exactement, *reconstruites*, — comme les documents le démontrent, — durant une période de cent ans environ, c'est-à-dire pendant la seconde moitié du quinzième siècle et la première moitié du seizième siècle. Elles sont contemporaines de Louis XI, de Charles VIII, de Louis XII, de François Ier et de Henri II, princes qui, tous, se sont fait particulièrement remarquer par leur dévotion envers Notre-Dame d'Embrun.

[1] Cfr. Albert, *Hist. du diocèse d'Embrun*, t. Ier, p. 132, 189, etc.
[2] Le clocher est plus ancien que l'église.
[3] Inscription du clocher.
[4] Voy. Albert, *Op. cit.*, p. 189 et 133.
[5] Inscription du clocher.
[6] Cfr. Albert, *Op. cit.*, p. 255.
[7] *Idem, ibid.*
[8] Inscription du clocher.
[9] Inscription du clocher.
[10] Inscription du clocher.
[11] Cfr. Albert, *Op. cit.*, p. 189 et 133.

Ce dernier fait n'a pas besoin d'être démontré : il est assez connu ; d'ailleurs, il a été naguère mis en pleine lumière par plusieurs écrivains [1].

On conçoit, dès lors, que les populations des Alpes embrunaises, qui furent les témoins des pèlerinages de Louis XI, de Charles VIII, de Louis XII, de François Ier et de Henri II à Notre-Dame d'Embrun, se soient éprises d'un religieux enthousiasme pour élever dans chaque vallée, et malgré la pauvreté de leurs ressources, — alors comme aujourd'hui trop réelle et très-connue, — toutes ces églises qui font encore notre admiration.

En voyant les embellissements qui se faisaient alors à Notre-Dame d'Embrun [2], ils ne reculèrent devant aucun sacrifice pour embellir aussi, dans leur modeste sphère, leurs églises paroissiales. Pour faire comprendre, au besoin, cette ardeur de restaurer et de construire de belles églises, il suffit de rappeler ce qui s'est passé, durant ces quarante-cinq dernières années, dans l'archidiocèse de Bordeaux. Grâce à l'impulsion que l'éminent cardinal Donnet avait su imprimer dans tout le département de la Gironde, plus de 360 églises et un nombre de clochers plus considérable encore se sont élevés comme par enchantement, sous son épiscopat, sur tous les points de ce beau département [3].

Malheureusement, les anciennes églises élevées aux quinzième et seizième siècles dans le diocèse d'Embrun n'existent plus toutes aujourd'hui. Les guerres fratricides, dites de religion, en ont renversé un certain nombre. On sait que dans le diocèse de Gap la plupart des églises furent détruites [4]. S'il n'en fut pas tout à fait de même dans le diocèse d'Embrun, du moins plusieurs églises furent ruinées. Le Puy-Saint-Pierre, Ville-Vieille, les Orres et d'autres pourraient, au besoin, servir d'exemple [5]. Une lettre de l'arche-

[1] Fabre, *Recherches historiques sur le pèlerinage des rois de France à Notre-Dame d'Embrun*, 2e éd., 1860, in-8° de 307 p. ; Gaillaud, *Histoire de Notre-Dame d'Embrun, ou la Vierge du Réal*, 1862, in-12 de 192 pages.

[2] Voir les auteurs cités ci-dessus, *passim*.

[3] Extrait d'une lettre que S. Em. le cardinal Donnet voulut bien m'adresser, en 1872. (Cfr. *OEuvres du cardinal Donnet*.)

[4] *Archives dép. des Hautes-Alpes*, G. 196 ; Cfr. Charronnet, *les Guerres de religion...* 1861, in-8°, p. 247, etc.

[5] Voici une inscription qui se lit à droite de la porte principale de l'église de Puy-Saint-Pierre : En l'an 1581 / et le 21e jour / de feburiez a esté bruleo / la

vêque d'Embrun, Guillaume de Saint-Marcel, citée par M. Charronnet[1], nous apprend « *qu'avant* 1595, *quatre-vingts églises avaient été réédifiées dans son diocèse* ».

En 1692, lors de l'invasion du duc de Savoie en Dauphiné, quelques églises furent encore détruites, par exemple, Saint-Marcellin de Vars[2] et Saint-Apollinaire[3].

Au nombre des églises édifiées au quinzième et au seizième siècle, on admire surtout maintenant les églises de La Salle (1469) et de Guillestre (1507). Cette dernière est une des plus belles et des plus remarquables de tout l'ancien diocèse d'Embrun. Le plan ci-joint pourra aider à s'en faire une idée[4].

Les documents que j'ai signalés en commençant sont deux prix faits relatifs à la construction de ces églises. Ils nous font bien comprendre de quelle manière les populations alpines s'y prenaient généralement pour élever leurs églises, et quels moyens elles employaient pour parvenir à faire exécuter les travaux. Ces documents nous font connaître encore les obligations diverses imposées aux entrepreneurs, la durée des travaux, le prix de la main-d'œuvre, les noms des maîtres maçons et des architectes, qui tantôt sont des Italiens et tantôt des Français, etc. L'entrepreneur de l'église de La Salle fut maître Mathieu *de Guras*, du diocèse de Coni (Piémont), et les entrepreneurs de l'église de Guillestre, deux habitants d'Embrun, maître Jean *Gerbon* et maître Pierre *Brun*.

L'importance de nos deux documents n'avait point échappé jusqu'ici à l'attention publique. Dès 1857, un évêque de Gap, Mgr Depéry, de savante mémoire, fit transcrire la charte relative à l'église de Guillestre; en 1866, M. Bing, archiviste des Hautes-Alpes, en fit une copie nouvelle. De son côté, M. Robert Long,

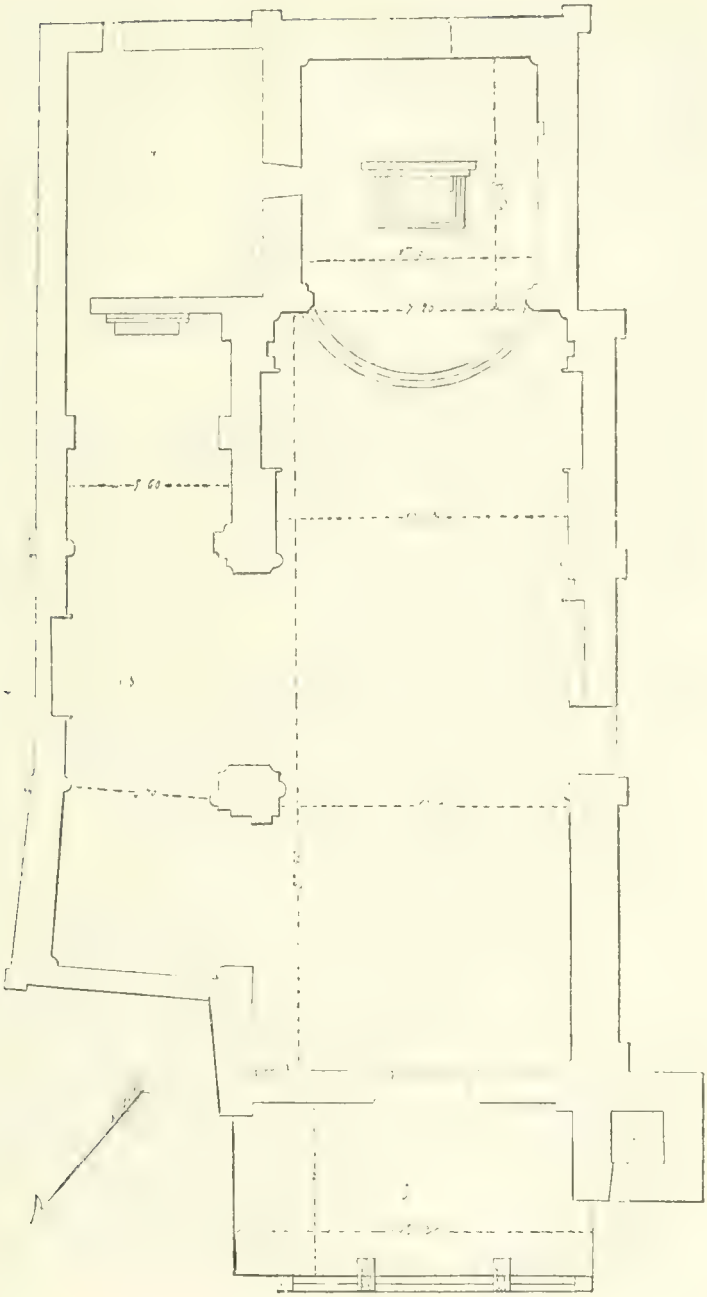
PREZANTO . ESCLIZO ET EN L'AN 1584 / A ESTE REPARCO LOVONS DIEU. — On peut voir dans Albert (*Hist. du dioc. d'Embrun*, 1783, t. Ier, p. 333) une autre inscription, non moins explicite, relative à l'église de Ville-Vieille.

[1] CHARRONNET, *loc. cit.*

[2] Le chœur et le portail de cette église demeurèrent seuls debout. (Cadastre de 1701, introd.) Il reste aussi une partie du porche ou *réal*, le quel pourrait facilement être restauré.

[3] *Archives communales*, mémoire du temps.

[4] Voir ce plan ci-contre. L'architecte de l'église de Guillestre s'appelait *Galéas* (*Gallee* et *Gale*), architecte que je ne connais pas autrement.



mon regretté prédécesseur, vers 1878, fit une transcription très-soignée de la charte qui concerne l'église de La Salle. Il se proposait de publier ces deux précieux documents, quand une mort prématurée l'empêcha de le faire. Ce qu'il n'a pas eu le temps d'exécuter, je vais l'essayer.

Voici d'abord, en peu de mots, un résumé de nos deux documents :

PREMIER DOCUMENT.

Prix fait relatif à l'église de La Salle.

1469.

Ce prix fait fut arrêté le 25 octobre 1469, à La Salle, devant la maison des héritiers de Jean Brunicard, en présence des témoins Jean Reboul, curé de la paroisse; de Jacques Sale, chapelain de La Salle; de Jacques Humbert, de La Grave (*de Arenis Bassis*); d'Honoré Chancel, chanoine de la prévôté d'Oulx en Piémont, et de Gervais Chancel, son frère, du Villard Saint-Pancrace.

A la requête des habitants de La Salle, Raymond Jourdan, dit Puy, curé de Saint-Martin de Queyrières [1], en qualité de recteur de la chapelle fondée par Gonnet Queyras (*Cayracii*), du Bez, hameau de La Salle, et maître Jacques Fabre, notaire des Panenches, autre hameau de La Salle, comme syndic de cette communauté, firent alors avec maître Mathieu *de Guras*, diocèse de Coni, duché de Milan, les conventions suivantes :

Maître Mathieu *de Guras* s'engage à reconstruire le chœur de l'église de Saint-Martin de La Salle sur le modèle du chœur récemment édifié de l'église paroissiale de Saint-Martin de Queyrières, et cela en bonnes et belles pierres de taille, appareillées à franche coupure (*aptatis ad franchiam cizuram*); les angles extérieurs (*cantoni exteriores*), les corniches (*conices*), les arcatures (*archeti*), les croisées d'ogive (*cruceria*), seront en marbre rouge, comme au chœur de ladite église de Saint-Martin de Queyrières [voy. Pièces justificatives, I]; — les pilastres et les membres de la croisée auront leurs fondations dans le sol (*piloni, crucia... capiantur in terra*

[1] Canton de l'Argentière, arrondissement de Briançon. — Cette intéressante église existe encore.

cujuslibet pilonorum [2]) ; — entre le chœur et la chapelle actuelle de Saint-Jacques, maître Mathieu construira la chapelle fondée par Gonnet; chaque croisée de cette chapelle, ainsi que la porte de la sacristie, les deux fenêtres du chœur et la fenêtre de la chapelle, seront en belles pierres de taille [3] ; — maître Mathieu exécutera tous les travaux dans l'espace de quatre ans, à dater de ce jour; il sera tenu de choisir les matériaux, de dégrossir les pierres dans les lieux où il les trouvera, et à ses frais, en se munissant des pics et marteaux nécessaires [5].

Par contre, ledit Raymond Jourdan du Puy, du consentement de Mgr Jean Bayle, archevêque d'Embrun (1457-94), promet de payer à maître Mathieu *de Guras* « onze vingt florins » (c'est-à-dire 220 florins), outre 20 florins qu'il donnera à la communauté de La Salle [1]. De son côté, Jacques Fabre, au nom de cette communauté, s'engage à livrer audit maître Mathieu, en sus du prix fixé ci-dessus, 30 setiers de seigle, 2 setiers de fèves, 4 quintaux de fromage et autant de viande [9] ; de fournir la chaux, le sable, les pierres, les poutres, les cordes, une massue et des coins de fer pour fendre les pierres; de transporter les matériaux sur le chantier, de donner des manœuvres pour servir les maçons, enfin, de procurer à maître Mathieu une maison d'habitation, avec un lit, des draps convenables, ainsi qu'un mobilier et des ustensiles de ménage [10-11].

DEUXIÈME DOCUMENT.

Prix fait concernant l'église de Guillestre.

1507.

Ce contrat fut conclu dans les circonstances suivantes. Lors de sa dernière visite pastorale à Guillestre (visite dont la date n'est pas connue), Mgr Rostan d'Ancezune, archevêque et prince d'Embrun (1494-1510), ayant remarqué que l'église paroissiale était trop exiguë, eu égard à la population nombreuse de Guillestre, avait ordonné aux paroissiens de l'agrandir. Mais ceux-ci, « attendu « leur pauvreté, la stérilité de la terre et le passage des troupes

[1] Le florin, en 1469, valait environ 12 francs de la monnaie actuelle.

« qui depuis longtemps traversaient Guillestre pour se rendre en « Italie ou en revenir » (ce qui les obligeait à de nombreux sacrifices), n'avaient pas pu entreprendre les travaux. Enfin, le dimanche 20 juin 1507, les consuls de Guillestre, Marc Michel et Jean Vasserot, du consentement de neuf conseillers et d'un très-grand nombre d'habitants réunis, à l'issue des vêpres, sur la place publique, devant l'église, firent avec maître Jean Gerbon et maître Pierre Brun, habitants d'Embrun (*habitatoribus civitatis Ebreduni*), le compromis suivant :

Maîtres Jean Gerbon et Pierre Brun s'obligèrent : à faire un chœur ou presbytère en dehors des remparts de Guillestre (*extra barrium hujus ville*), en style gothique, avec croisées d'ogive, tiercerons et moulures convenables (*ad modum terceroni, cum croseriis et molaturis decentibus*), conformément au plan dressé par maître Galléas (*manu cujusdam magistri appelati Gallee*), que les consuls leur montrèrent [1] ; — à élever dans le chœur un autel convenable, à faire, au-dessus de l'autel, une fenêtre à baies géminées (*de duplici forma*), et à ouvrir une autre fenêtre à une seule baie (*de simplici forma*) du côté du couchant [2-3] ; — à faire une armoire ou custode décente sur le côté du chœur ou de l'autel pour y enfermer les hosties consacrées, ainsi qu'une niche (*parvam fenestram*) pour le *lavabo* [4] ; — à faire le pavement du chœur avec un degré à l'entrée, en marbre rouge [1] régulièrement taillé [5] ; — ce chœur aura en long et en large, entre les parois, 4 cannes (8 mètres environ), et en hauteur 6 cannes 1/2 ou 7 cannes, au choix des paroissiens ; les murailles ou parois auront 7 palmes d'épaisseur sous terre et 6 palmes au-dessus du sol [6]. Ces parois seront surmontées de créneaux (*merletos seu creneous*) ; les contre-forts (*ancoras*) auront trois pieds de large et un pied et demi de saillie [7] ; — la croisée d'ogive, les membres de cette croisée et l'arc d'entrée du chœur seront en marbre rouge appareillé, et le ciel de la voûte en tuf [8].

[1] Ce marbre est constamment désigné, dans l'acte de 1507, par le mot *Cormiolum*, lequel traduit le patois *Cormiol* ou mieux *Corniol*, encore usité aujourd'hui. Ce nom dérive peut-être des ammonites fossiles, en forme de *corne de mouton*, qui existent dans le marbre rouge — La carrière de marbre rouge de Guillestre ou de *Combe-Chaure* est très-connue et loin d'être épuisée. L'exploitation en sera peut-être reprise, maintenant que le chemin de fer des Alpes arrive à la station de Mont-Dauphin-Guillestre.

Lesdits maîtres Jean Gerbon et Pierre Brun promettent encore de faire une nef qui, partant du chœur susdit, ira joindre le portail de l'église actuelle; cette nef aura 12 cannes de long et 8 cannes de haut, en trois travées (*croserias*); les marbres des croisées, les contre-forts, les nervures seront en marbre rouge, le ciel de la voûte sera en tuf [9]. Il y aura dans cette nef quatre chapelles, deux au levant et deux au couchant, qui s'ouvriront sous un arc de pierres de taille, ornées de moulures et avec revêtement [10]; chaque chapelle aura son armoire pour y déposer les ornements, et une niche pour recevoir les burettes (*metretas*), également en pierres de taille [11]; à la place des chapelles de Saint-Honorat, de Saint-Antoine et de la Trinité, sous la tribune (*planchatum*), on ménagera la sacristie avec une porte en marbre [13]; une roue à huit branches, des fenêtres en nombre nécessaire, une porte latérale qui servira à l'usage du prieur et du curé, un portail à l'entrée de la nef et sur le modèle du portail de l'église des Orres [1], seront également exécutés en marbre rouge [12, 14-15]; le *Réal* (*regale*) ou porche existant présentement sera remplacé par un porche avec des léopards (*cum leopardis*), et élevé au-dessus du portail [16]; deux portes en marbre seront percées de chaque côté de la nef, dans le rempart, afin de pouvoir faire tout le tour de l'église en procession [17]; un cordon en pierre de taille fera tout le tour de l'église, et une corniche (*cornis*) supportera, au sommet des murailles, les poutres du toit [18].

Les mêmes maîtres s'engagent en outre à crépir (*agravare*) les murs du chœur et de la nef, au dedans et au dehors; à faire et défaire les échafaudages, à faire et défaire les cintres des voûtes, à se munir d'un tour (*rotam*) et d'un faucon (*falconem*); à dégrossir sur place les blocs de marbre et de tuf, afin de pouvoir les amener au chantier plus facilement, et cela à leurs frais et dépens; enfin à terminer les travaux, selon le plan de l'architecte Galéas (*Gale*), dans l'espace de six ans [19-21].

De leur côté, les consuls de Guillestre promettent à maître Jean Gerbon et à maître Pierre Brun la somme de 2,630 florins, chaque florin compté pour 12 gros de bonne monnaie de cours; en outre,

[1] Les Orres, canton et arrondissement d'Embrun.

pour leur nourriture, 10 quintaux de fromage, 10 quintaux de viande, 60 charges de blé et 120 charges de vin, mesure légale de Guillestre [22]; le tout payable proportionnellement aux travaux exécutés. De plus, lesdits consuls fourniront encore aux entrepreneurs une habitation avec une cave (*domum cum penore*), trois lits et un des jardins de la cure; ils feront transporter au chantier la chaux, le sable, les blocs de marbre, le tuf, les pierres, les poutres, les planches, les clous et les ferrures; enfin, ils donneront les manœuvres nécessaires pour servir les maçons jusqu'à la fin des travaux [23].

*
* *

On l'aura sans doute remarqué dans le prix fait de l'an 1469, comme dans celui de 1507, les obligations des contractants sont à peu près analogues. D'abord, les charges des entrepreneurs sont les mêmes : tailler des pierres, les agencer convenablement, d'après un modèle ou un plan donné. Ils reçoivent, en retour, un salaire presque identique. C'est une somme d'argent, relativement très-modique, puis des denrées alimentaires, l'habitation, enfin un secours effectif, non estimé exactement, mais d'une valeur considérable; cette valeur est représentée par le travail des manœuvres et par le transport des matériaux sur le chantier.

Ce qui se fit à La Salle et à Guillestre dut se passer à peu près partout de la même manière, dans chaque paroisse du diocèse d'Embrun, lors de la construction ou la reconstruction des églises au quinzième et au seizième siècle. Nous ne voyons du moins nulle part apparaître la trace des largesses de l'État, ou, si l'on veut, des libéralités royales. La population semble seule supporter les dépenses. Elle seule se soumet à des corvées, à des journées de travail, soit pour transporter les matériaux, soit pour servir les maçons. C'est, du reste, ce qui se fait encore assez souvent aujourd'hui, alors même que l'État, dans des circonstances analogues, vient généreusement en aide aux populations pauvres des Alpes.

En résumé, les deux chartes relatives à la reconstruction des églises de La Salle et de Guillestre nous font connaître les conditions précises de l'architecture religieuse dans l'ancien diocèse d'Embrun, à la fin du quinzième et au commencement du seizième

siècle, et en même temps mettent en lumière le généreux patriotisme des Hauts-Alpins, qui bien souvent avec des ressources très-restreintes sont parvenus à doter la France de monuments dignes d'admiration.

P. Guillaume,

Archiviste des Hautes-Alpes, secrétaire de la *Société d'études littéraires et scientifiques* de Gap.

PIÈCES JUSTIFICATIVES.

I

AGRANDISSEMENT DE L'ÉGLISE PAROISSIALE DE LA SALLE.

1469.

Prix fait entre Reymond Jourdan, dit Puy, curé de Saint-Martin-de-Queyrières, diocèse d'Embrun, en qualité de recteur de la chapelle fondée par feu Gonet Queyras, du Bez, hameau de la commune de La Salle, et maitre Jacques Fabre, notaire des Panenches, autre hameau de La Salle, comme syndic de ladite commune, d'une pàrt; et Mathieu de Guras, diocèse de Coni, duché de Milan, d'autre part, au sujet de la réparation et de l'agrandissament de l'église paroissiale de Saint-Marcellin de La Salle : 1° réédification du chœur, sur le modèle de celui récemment construit de l'église paroissiale de Saint-Martin-de-Queyrières; 2° construction dans ladite église d'une chapelle fondée par ledit Gonet Queyras, entre le chœur et la chapelle de Saint-Jacques; et cela dans quatre ans, moyennant 220 florins, 30 setiers de seigle, 2 setiers de fèves, 4 quintaux de fromage et 4 quintaux de viande. — B. Bertrand, du Monètier de Briançon, notaire.

La Salle, 25 octobre 1469.

In nomine Domini nostri Jhesu Xpisti, amen. Anno ejusdem nativitatis millesimo quadringentesimo sexagesimo nono, indictione secunda cum eodem anno sumpta, et die vicesima quinta mensis octobris, apud Salam, in domo heredum sive plasagio domus Bertrandi Brunicardi et heredum Johannis Brunicardi de Sala; presentibus venerabilibus viris dominis Johanne Reboli, curato dicte parrochie de Sala, et Jacobo Sale, capellanis de dicta Sala, Jacobo Humberto, de Arenis Bassis, domino Oronato (*sic*) Chanceli, cappellano canonico Ulciensis monasterii, Gervasio Chancelli, ejus fratre, de Vilariis Sancti Pancracii, pro testibus ad infra scripta vocatis et rogatis.

Noverit modernorum presencia, et futurorum posteritas non ignoret

quoniam ea que gesta sunt faciliter oblivioni traduntur, nisi vigorem trahant in testimonium litterarum.

Igitur, per hujus veri presentis publici instrumenti seriem et tenorem, cunctis, tam presentibus quam futuris, appareat et fiat liquide manifestum quod, ibidem, ad instantiam et personalem requisitionem venerabilis viri domini Reymundi Jordani alias Podii, capellani et curati sancti Martini de Queyreria, Ebredunensis diocesis, ut rectoris cappellanie seu cappelle, et rectorio nomine dicte cappelle, fundate et dotate per quondam discretum virum Gonetum Cayracii, de Becio, foresti parrochie dicte Sale, et discreti viri magistri Jacobi Fabri, notarii publici, de Panenchiis, parrochie de Sala, ut sindici et sindicario nomine tocius comunitatis parrochie de Sala; et de voluntate, licencia, auctoritate et expresso consensu hominum infrascriptorum, videlicet : Johannis Sybaudi, Glaudii Fabri, Glaudii Monerii, Glaudii Ormande, Petri Borelli, Petri Hermili, Petri Cayracii, Florimundi Boniparis, Jacobi Cayracii, Hugonis Graverii, Michaello Cayracii, Petri Humberti-Cayra, et Anthonii Joumari, omnium de parrochia dicte Sale, simul ibidem congregatorum, pro comodo et utilitate rey publice ac servicio Dey, et pro renovatione [et] prolungatione dicte ecclesie parrochialis Sancti Marcelini, et reedifficatione chori ipsius ecclesie, et pro constitutione cappellanie seu cappelle fundate et dotate per dictum quondam Gonetum Cayracii; — discretus vir magister Matheus de Guras, dyocesis de Coni, patrie ducatus Mediolani, promisit et convenit predictis supranominatis domino Reymundo, cappellano, et magistro Jacobo Fabri, notario, ut sindico et sindicario nomine tocius communitatis parrochie dicte Sale, ibidem presentibus, stipulantibus et recipientibus, pro se et suis successoribus; videlicet : dicto domino Reymundo, ut rectori cappelle, et de concensu Michaelis Cayracii, Jacobi Cayracii et Petri Cayracii, patronum dicte cappellanie seu cappelle, et dicti sindici, compatroni ipsius cappelle, videlicet :

1. Primo, renovare et de novo redificare chorum predicte ecclesie sancti Marcelini bene, sufficienter, probe, et legaliter construere et edifficare, juxta modum et formam chori facti et noviter constructi et edifficati in ecclesia parrochiali sancti Martini de Queyreria; de bonis, pulcris, honestis lapidibus, sizis et aptatis ad franchiam cizuram; ac cantoni exteriores, cornices et archeti, cum cruceria pulcra, honesta et sufficienti, de ipsis lapidibus cizis, prout sunt in choro predicte ecclesie parrochialis sancti Martini.

2. Et ultra hoc addito quod piloni, crucia tam chori quam dicte cappellanie capiantur in terra cujuslibet pilonorum, et demum consequenter compleat modo debito.

3. Et inde promisit et convenit idem magister Matheus construere et

cedifficare, et honeste facere et formare dictam cappellam in parte antriori dicte ecclesie parrochiali, post chorum qui noviter fiet per ipsum magistrum, et juxta cappellam factam et constructam sub titulo beati Jacobi, appostoli, bene, honeste, et sufficienter, inter dictum chorum et dictam cappellam sancti Jacobi jam factam et constructam; et quod, in ipsa cappella noviter fienda, fundata et dotata per dictum quondam Gonetum Cayracii, piloni cujuslibet cruciarie capiantur in pede et fiant de lapidibus pulcris et honestis, et scizis, ut predictum est, a franchia cizura; et ostium sacristie fiat modo et forma jam specifficatis de dictis lapidibus.

4. Item etiam, quod in choro fiant due fenestre, et in dicta cappella, noviter fienda, fiat una fenestra, ut pretangitur, de ipsis lapidibus affranchicis ita late et longe ut convenit et incumbit, suis propriis manibus et expensis, et cum pactis et conventionibus infrascriptis, specifficatis et declaratis, infra quatuor annis, a die presenti proxime computandos.

5. Item fuit dictum et conventum inter partes quod dictus magister Matheus teneatur et debeat sibi eligere ydoneos lapides et eygrosare ipsas in locis ubi inveniuntur, suis expensis; et sibi providere de picis et marthellis sibi necessariis in ipso opere, durante tempore et termino constructionis predictorum.

6. Que omnia universa et singula supra scripta, specifficato et declarata, ac promissa per ipsum magistrum Matheum de Guras, prefatus magister Matheus promisit, sub obligatione omnium bonorum suorum; et supra sancta Dey euvangelia corporaliter [tacta] juravit bene, probe, fideliter et legaliter adimplere, pro posse suo, prout verus et bonus magister, in talibus expertus, facere tenetur et debet, omni dolo et machinatione cessantibus, juxta per eum promissa, infra dictum terminum, si possibile poterit, vel interim quandocumque ut brevius fieri poterit.

7. Pro quibus omnibus et singulis supradictis et promissis per ipsum magistrum Matheum de Guras actendendis et firmiter observandis, ac pro labore et salario eidem magistro pertinentibus et expectantibus, predictus venerabilis Reymundus Jordani alias Podii, cappellanus et rector cappellanie ac cappelle predicte, fundate et dotate per dictum quondam Gonetum Cayracii; de voluntate, auctoritate, licencia et expresso consensu supranominatorum patronorum et dicti sindici, compatroni etiam dicte cappelle; habita prius licencia a reverhendo in Xpisto patri et domino Johanne, divina providentia Ebredunensi archiepiscopo, promisit et convenit predicto magistro Matheo de Guras dare et solvere in pace, et sine lite numerare, omni exceptione remota, videlicet undecim viginti florenos monete curribilis tempore solutionum; scilicet in quatuor solutionibus et quatuor annis, videlicet anno quolibet, in fine anni quo laboraverit, quar-

tam partem dictorum undecim viginti florenorum, donec eidem magistro Matheo fuerit de dictis undecim viginti florenis integra solutio facta, et ipse magister promissa supra per eum adinpleverit, modo et forma jam dictis; sub expressa obligatione et ypotheca omnium et singulorum bonorum predicte cappelle; in presenti loco de Sala aut ubicumque fuerit prefatus dominus Reymundus, rectorio nomine quo supra, requisitus; et hoc in bona pecunia numerata et non in denariatis vel aliis rebus extimatis vel consignatis, auctentica; hoc nisi debitor et fori privilegio renunciando una cum restitutione omnium dapnorum, expensarum et interesse litis et extra, eidem magistro Matheo et suis integraliter facienda.

8. Nec non promisit prefactus dominus Reymundus, rectorio nomine quo supra, et de licencia et consensu et auctoritate predictis, dare et solvere semel comunitati predicte Sale, seu sindico ipsius comunitatis qui pro tunc fuerit, ultra predictos undecim viginti florenos monete, eidem magistro Matheo promissos, tam pro labore dicte cappelle quam pro labore chori prefacte ecclesie sancti Marcelini, videlicet : viginti florenos monete, pro fabrica dicte ecclesie, lapsis solutionibus supradictis, quandocumque requisitus fuerit, in bona pecunia et non in deneriatis vel aliis rebus extimatis vel consignatis; sub obligatione bonorum dicte cappellanie, cum restitutione dapnorum, expensarum et interesse litis et extra, que, quos et quod dicta communitas pateretur, lapso termino.

9. Demum promisit et convenit prefactus magister Jacobus Fabri, notarius, ut sindicus et sindicario nomine quo supra, et de licencia, consensu et voluntate supranominatorum scriptorum hominum, per se et suos successores, eidem magistro Matheo de Guras dare et solvere, pro semel, ultra dictos undecim viginti florenos sibi promissos per dictum dominum Reymundum, rectorio nomine quo supra, triginta sestaria bladi siliginis; item duo sestaria favarum, ad mensuram Briansonii, item quatuor quintalia casseorum sufficientium; item quatuor quintalia carnium : infra dictos quatuor annos, quibus construent et edifficabunt supradictum chorum et cappellam; anno quolibet dictorum quatuor annorum et in principio anni, quartam partem.

10. Item fuit actum, dictum et conventum inter ipsas partes quod ipse sindicus Sale seu comunitatis tocius parrochie, et ipsa comunitas teneatur et debeat, et sit astricta providere et provisionem integram facere, dicto magistro Matheo et suis consortibus, de lapidibus in ipso opere necessariis, ac de arena et calce, prout convenit, et aportare juxta dictam ecclesiam, prout convenit; et de manobris in ipso opere necessariis; et de feraturiis fenestrarum necessariis; ac de arboribus, postibus et cordis necessariis pro planchiis fiendis, durante tempore constructionis supradictorum. Item plus provideat dictus sindicus dicto magistro unam mas-

sam ferri, et de cuginis ferri pro ipsis lapidibus dividendis, loco et tempore debitis et opportunis.

11. Item plus teneatur dictus sindicus providere dicto magistro de una domo ydonea, ubi requiescat et maneat, durante tempore constructionis supradictorum chori et cappelle; ac etiam de uno cubili, et pannis lecti ubi dormiat honeste, durante dicto tempore, ac etiam de frodio sive cysinis pro coquendo cibum ipsorum, et administrando ipsum.

12. Item fuit dictum et conventum quod de una dictarum fenestrarum ipsius chori fiat satisfactio dicto magistro Matheo, ultra supradicta, ad ordinationem predicti domini Reymundi et domini Johannis Reboli, curati de Sala.

13. Predicta autem omnia et singula prenominate partes et earum quelibet, prout eam tangit, promiserunt sibi ad invicem et vicisim; et supra sancta Dey euvangelia juraverunt, suis propriis manibus tactis scripturis, et earum cujuslibet sub obligationibus premissis, et reffectionibus ac restitutionibus dapnorum, videlicet altera pars alteri, et e converso, prout superius, altera ab altera pepigitur attendere, complere et inviolabiliter observare, et nunquam contra facere, opponere vel venire, per se vel per alium seu alios, ratione aliqua seu causa, de jure vel de facto, aliquo tempore sive loco; sub quorum quidem juramentorum prestitorum virtute et super omnibus et singulis in presenti publico instrumento contentis, dicte partes et quelibet earundem renunciaverunt expresse, prout sibi tangit vel tangere potest; omni exceptioni non sic celebrati contractus, reyque non sic geste, aut plus vel minus aut aliter fuerit scriptum quam dictum vel recitatum, et e contra; et exceptioni doli mali, metus, vis, et in factum actioni conditioni indebiti et sine causa ob causam vel ex justa causa; jurique dicenti : « Si dolus det causam contractuy quod contractus ipso jure sit nullus »; benefficioque restitutionis in integrum; nec non petitioni et oblationi libelli, copie et transcripto hujus presentis publici instrumenti et ejus note et exhibitioni ejusdem, et omni alii juri canonico et civili, novo et veteri, usuyque et consuetudini, ac statuto, favori, gracie et rescripto, et omni futuro gravamini, jurique dicenti : « Generalem renunciationem non valere nisi processerit specialis »; volentes et concordantes dicte partes et quelibet earumdem, quod generalis renunciatio ibi tantum valeat et operetur quantum si omnes casus juris utriusque essent ibi appositi seu repetiti, et omni alii juris auxilio, quo mediante, contra premissa venire possent seu alter ipsorum venire posset, aut in aliquo se tuheri.

14. De quibus omnibus et singulis supradictis quelibet dictarum parcium peciit sibi fieri publicum instrumentum, dictandum consilio jurisperitorum, juxta substantiam premissorum; quorum instrumentorum presens est grossatum pro parte communitatis et sindici.

15. Actum ut supra. Ego vero Bertrandus Bertrandi, de Monasterio Briansonii, publicus regia et dalphinali auctoritatibus notarius, premissis omnibus, cum predictis testibus, presens interfui vocatus et rogatus, hoc presens publicum instrumentum recepi, manuque aliena grossari feci, et, facta collatione debita, me subscripsi et signo meo consueto signavi, in testimoniorum premissorum. (B+B [1].

II

CONSTRUCTION DE L'ÉGLISE DE GUILLESTRE.

1507.

Prix fait, à la suite de la visite pastorale de Rostan d'Ancezune, archevêque d'Embrun (1494-1510), entre Marc Michel et Jean Vasserot, consuls de Guillestre, d'une part, et maîtres Jean Gerbon et Pierre Brun, entrepreneurs, d'Embrun, d'autre part, au sujet de la construction de l'église paroissiale de Guillestre : 1° Le chœur sera un carré de 4 cannes (8 mètres environ) de côté ; il aura 6 cannes 1/2 ou 7 cannes de hauteur ; 2° la nef unique sera de 12 cannes de long sur 8 de hauteur ; 3° les angles, contre-forts, nervures, portes, fenêtres, niches, etc., seront en marbre rouge bien appareillé, et le ciel des voûtes en tuf ; 4° les consuls donneront aux entrepreneurs 2630 florins, chaque florin compte pour 12 gros de la monnaie courante, et, en outre, pour leur nourriture, 10 quintaux de fromage et autant de viande, 60 charges de blé, 120 charges de vin, en prenant pour unité la mesure légale de Guillestre ; ils leur fourniront une habitation pour eux et leurs serviteurs, trois chambres à coucher, un des jardins de la cure et tous les matériaux, tels que chaux, sable, pierres, poutres, fer, ainsi que les manœuvres pour servir les maçons. — Me Albert, de Vars, clerc et notaire.

Guillestre, 20 juin 1507.

In nomine Domini, amen. Anno nativitatis ejusdem millesimo quingentesimo septimo et die dominica, que numeratur vicesima mensis jugnii. Universis et singulis hoc presens publicum instrumentum visuris, lecturis ac etiam audituris, notum sit et manifestum, ac in noticiam deducatur publicam quod, cum reverendus in Xristo pater et dominus, dominus Rostagnus, Dei et apostolice [sedis] gratia archiepiscopus et princeps Ebredunensis, sacrum visitationis officium, ultimo, in presenti loco Guilhestre celebraret, viderit inter cetera ecclesiam parrochialem hujus loci satis parvam, respectu populi et parrochianorum in ea confluentium,

[1] Original parchemin de 55 lignes. Au dos : *Pro comunitate parrochie Sale instrumentum preciifacti reparationis et fabrice ecclesie parrochialis Sancti Marcellini de Sala*, n° 37. — (*Arch. dep. des H.-A.* Série E, comᵉ de La Salle.)

ordinavit et injunxit dictis parrochianis, ut ipsam ecclesiam augmentarent de latitudine vel longitudine necessariis, taliter quod ipsi parrochiani, diebus dominicis et aliis festivitatibus, in ea interesse possint, ad divina audienda; ut de dicta ordinatione constare dicitur manu honorabilis viri magistri Nicolay Paris, ejusdem reverendi domini archiepiscopi secretarii. Et quia, propter penuriam et exterilitatem terre ac passagium plurimorum armigerum, jam multo tempore, eundo ultra montes et reddeundo, ipsi parrochiani operam ad premissa facienda non potuerunt prout premissa consules infra nominati asserebant fore vera, in presentia mei notarii et testium infrascriptorum; igitur, anno et die in principio hujus instrumenti annotatis, constituti in presentia quo supra mei notarii et testium subscriptorum, providi viri Marchus Michaelis et Johannes Vasseroti, consules hujus loci Guilhestre, cum asistencia et consensu providorum virorum magistri Bartholomei Clari, notarii, Johannis Reynandi alias Mercier, Ludovici Berthalacii, Jacobi Reynandi Fetelini, Johannis Galberti, Petri Caffarelli, Petri Pascalis alias Galvagni, Stephani Socherii, et Glaudii Arnaudi, consiliariorum hujus loci, nec non Johannis Bruni, Michalis Borelli et Glaudii Pascalis, magistri Parroni, notarii, et plurimorum aliorum parrochiennorum hujus loci presentium, hora exitus vesperarum, in platea publica, ante ecclesiam hujus loci Guilhestre, congregati[1] ad infrascripta; licentiam et concensum dictis consulibus prebentium; volentes mandatis et preceptis, eis factis per prelibatum reverendum dominum archiepiscopum, hobedire, dicti Marchus Michaelis et Johannes Vasseroti, consules et sindici dicti loci, cum consensu prenominatorum consiliariorum et hominum, dederunt ad construendum et elargiendum sive augmentandum dictam eorum ecclesiam parrochialem prudentibus viris magistris Johanni Gerbonni et Petro Bruni, habitatoribus civitatis Ebreduni, ibidem presentibus, ad dictam ecclesiam elargiendam et de novo construendam, per modum et formam, ac cum pactis et conventionibus infrascriptis.

1. Et primo promiserunt dicti magistri Johannes Gerboni et Petrus Bruni, pro se et eorum heredibus, et quilibet eorum, facere unum corum sive presbiterium ibi, prope dictam ecclesiam, extra tamen barrium hujus ville, inter [h]ortum cure hujus loci et grangiam Anthonii de Garganico, ad modum terceroni, cum croseriis et molaturis decentibus, prout protractum est et depictum in quadam carta, manu cujusdam magistri appellati Gallee, quam dicti consules eisdem magistris ibidem exhibuerunt.

2. Item plus promiserunt facere dicti magistri Johannes et Petrus, in

[1] *Sic.* Lisez : congregatorum.

eodem coro, altare decens et unam fenestram supra altare de duplici forma, prout in eadem carta est depicta.

3. Item plus aliam fenestram facient de simplici forma, a parte obcidentali, si sit necessaria pro claritate dicti chori.

4. Item plus promiserunt facere dicti magistri unum armatrium sive custodiam, a latere dicti chori sive altaris, pro custodia sacratissimi corporis Xpisti, decens, et unam parvam fenestram pro lavabo, decentem.

5. Item plus promiserunt dicti magistri facere pavamentum dicti chori, cum uno gradu in introitu, de cormiolo, lapidibus scisis. — Et erit ipse corus longitudinis et latitudinis quatuor canarum infra muros, et altitudinis sex canarum cum dymidia vel septem, si parrochiani voluerint, a solo sive a pavamento usque ad clavem dicte croserie.

6. Item erunt parietes infra terram septem palmorum et extra, sex palmorum; et levabunt dictos parietes altitudinis, supra crotam dicti chori, tantum quod unus homo poterit deambulare inter tectum crothe dicti chori et dictam crotam, faciendo merletos sive creneous.

7. Item promiserunt dicti magistri Johannes et Petrus facere ancoras dicti chori ab extra de lapidibus scisis, latitudinis trium pedum et extra muros, unius pedis cum medio pede : omnia decentia, prout est descriptum in dicta carta. Parietes existentes infra terram erunt de grossis lapidibus non scisis.

8. Item promiserunt dicti magistri Johannes et Petrus facere croserias, ad modum dicti terceroni, de lapidibus scisis; et habebunt originem a terra, cum arcu duplici in introitu dicti chori de dictis lapidibus, prout omnia sunt depicta in dicta carta. Inter vero dictas croserias erit de tiole sive tovo.

9. Item plus promiserunt facere dicti magistri Johannes et Petrus unam navem, junctam dicto choro, veniendo ad portale ecclesie predicte, que nunc existit; que erit longitudinis duodecim canarum et latitudinis de choro que nunc est usque ad parietem pinaculi de franco infra dictos muros In qua nave facient tres croserias de super de cormiolo, sic quod erunt quatuor cane de una ad aliam, cum anconis de infra et extra muros, de lapidibus predictis cormioli; eruntque croserie cum molaturis, prout in dicta carta est depictum. Et erit dicta navis altitudinis octo canarum, acipiendo[1] a limine subteriori dicte ecclesie que nunc est, et tendens semper plano pede usque ad clavem dicte navis. Celum dicte navis, inter dictas croserias, erit de thovo sive tiole. Item erunt ancone ab extra latitudinis trium pedum, et unius pedis cum dimidio exientis extra muros, prout supra.

[1] *Sic* Lisez : incipiendo.

10. Item promiserunt facere dicti magistri Johannes et Petrus quatuor capellas infra dictam navem, duas a parte orientali et duas ab occidente, infra medium parietem, cum arcu de lapidibus cormioli et molatura ac revestimento ab extra decentes [1].

11. Item promiserunt facere cuilibet cappelle unum armatrium de lapidibus scisis, ad reponenda ornamenta dictarum cappellaniarum, cum fenestra ad interponendas metretas.

12. Item promiserunt facere dicti magistri Johannes et Petrus, supra portale dicte ecclesie, unum O de octo cordibus, latitudinis et altitudinis necessariarum.

13. Item plus promiserunt dicti magistri Johannes et Petrus mutare cappellas sancti Honorati, Anthonii et Trinitatis, sive croserias que nunc existunt retro pinaculum in platea que remanebit subtus planchatum pro una sacristia cum una porta de cormiolo sufficientem pro dicta sacristia.

14. Item facient in eadem navi fenestras necessarias pro claritate dicte ecclesie.

15. Item plus promiserunt facere unam portilholam in eadem navi de dicto cormiolo, pro introitu prioris et curati, a parte occidentali.

16. Item plus unum portale in introitu dicte navis a parte plate[e], latitudinis et altitudinis decentium, in forma portalis ecclesie de Orreis, et mutabunt regale quod nunc est cum leopardis supra dictum portale de novo construendis.

17. Item plus promiserunt facere dicti magistri Johannes et Petrus, de dicto cormiolo, duas portas, unam a qualibet latere dicte navis, in barrio, decentes, per quas parrochiani dicti loci possint intrare et exire, circumeundo dictam ecclesiam processionaliter, et dictum corum ac navem agravare intus et extra, ponteare et desponteare, foramina clandere.

18. Item facient unam cornis de dictis lapidibus que circuet dictam ecclesiam, et aliam in summitate dicte navis, pro substinendo solas sive trabes tecti dicte ecclesie.

19. Item promiserunt ipsi magistri Johannes et Petrus sindriare et desindriare, ac facere unam rotam ac falconem pro serviendo dicto operi, suis manibus, vel facere fieri per expertos, suis sumptibus, et expensis, et alias dictam navem cum choro facere, prout in portractura depicta per dictum magistrum Gale eis exibita.

20. Item plus promiserunt dicti magistri Johannes et Petrus esgrossare lapides cormioli et tioles sive thovo[s] exgrossare super loco, ut facilius ducantur pro dicto opere.

21. Et [promiserunt] quod dictum opus, prout supra declaratum est, dicti

[1] *Sic.* Lisez : decentibus.

magistri Johannes et Petrus compleverint hinc ad sex annos proxime futuros, per pactum expressum inter eosdem magistros Johannem et Petrum ac dictos consules conventum, a die date presentium in anthea computandos.

22. Et pro premissis laboribus et factura supra declarati operis per eosdem magistros Johannem et Petrum substinendis, prenominati Marchus Michaelis et Johannes Vasseroti, consules et sindici, tam suis propriis nominibus quam sindicario nomine totius universitatis de Guilhestra sive comunitatis ejusdem loci, quam singulorum personarum ejusdem loci, per se et eorum in dicto officio consulatus sive sindicatus successores, cum asistencia prenominatorum consiliariorum et aliorum hominum ibidem presentium et consencientium, promiserunt : dare et realiter solvere eisdem magistris Johanni et Petro, presentibus et stipulantibus nominibus suis et successorum suorum, ac eorum certo nuncio vel procuratori legitimo, summam duorum millium et sex centum triginta florenorum, eorum singulo floreno pro duodecim grossis monete currentis computato; — item, pro eorum alimentis, decem quintalia caseorum et decem quintalia carnium; — item plus sexaginta saumatas bladi et centum et viginti summatas vini, ad mensuram legalem hujus loci Guilhestre; solvendo dictas summas duorum millium sex centum triginta florenorum, bladi, vini, carnis et casei infra dictos sex annos, videlicet : anno quolibet, juxta labores quos sustinebunt dicti magistri, prout racionabiliter videbitur; cum pacto inter ipsas partes convento quod, si dicti magistri compleverint dictum opus in minori tempore dictorum sex annorum, dicti consules tunc per integrum teneantur solvere eisdem magistris easdem summas.

23. Item plus teneantur dicti consules habere, per pactum expressum inter easdem partes conventum, unam domum cum penore, in qua habitent ipsi magistri et eorum servitores, dicto tempore durante, et unum ex ortis cure hujus loci, et tria cubilia; nec non etiam teneantur dicti consules eisdem magistris ministrare et ducere supra opus arenam, calcem, lapides cormioli, tioles sive thovas, alios grossos lapides ad perficiendum parietes; nec non trabes, fustas, postes et clavos, et alia dicto operi necessaria(s), feraturas fenestrarum, et omnes manobras sive personas ad eisdem magistris serviendum, faciendo dictum opus usque ad complementum.

24. Et sic predicta omnia, universa et singula, prout superius scripta sunt et narrata, prenominati magistri Johannes Gerboni et Petrus Bruni [ex una, et dicti Marchus Michaelis] et Johannes Vasseroti, consules, ex alia partibus, cum concensu prenominatorum consiliariorum, attendere, complere et observare promiserunt; et quelibet pars promisit : ipsi magistri [Johannes et Petrus, sub obligatione bonorum suorum, et] dicti consules, sub eadem obligatione, et bonorum universitatis sive comunitatis de Guilhestra, presentium et futurorum.

25. Et pro eisdem omnibus et singulis supra scriptis partes ipse et earum quelibet realiter et personaliter omnia bona sua submiserunt curiis spiritualibus et] temporalibus civitatis Ebreduni et cuilibet ipsarum. Renunciantes per pactum expressum termino [curie, petitioni et oblationi libelli, et alterius simplicis petitionis translationi hujus instrumenti sive note in forma actorum non habende feriis et induciis] viginti, decem et quinque dierum, ac quatuor mensium [feriisque messium et vindemiarum, ac cuilibet termino dato per curias sive dando; omnique alii juri canonico et civili, per quod contra premissa seu premissorum aliqué venire possint, seu altera] eorum posset [sacrosanctis Dei evangeliis eorum manibus tactis, scripturas non contrafacere, dicere, opponere vel venire, per se vel alium seu alios, ratione aliqua vel causa, de jure vel de facto, aliquo tempore vel loco, juraverunt.

26. De quibus omnibus, universis et singulis premissis, dicte partes et earum quelibet petiit sibi fieri publicum instrumentum, per me notarium publicum infrascriptum.

Acta fuerunt hec ubi supra Guilhestre, in platea publica, ante regale dicte ecclesie; presentibus providis viris : Anthonio Argense, filio Petri, de Sancto Crispino, Valentino Eymarii, de Risolis; Perrino Garrelli, de Varcio, et Hugone Champerii, etiam de Varcio, testibus ad premissa vocatis et rogatis.

Et me Johanne Alberti, clerico de Varcio, habitatore Guilhestre, apostolica, imperiali et delphinali auctoritatibus notario publico, qui premissis omnibus et singulis, dum in modum premissum agerentur et fierent, una cum prenominatis testibus, presens fui, et de eisdem requisitus notam sumpsi, a qua hoc presens instrumentum, manu alterius michi fidelis, grossari et in hanc formam publicam redegi feci, pro parte consulum hujus loci; et, facta debita collatione de eisdem, utrumque concordare inveni. Ideo hic me subscripsi, et signo meo in instrumentis publicis, hic ante apposito, signavi, in testimonium premissorum).

(Original parchemin, de 61 lignes, dont les 10 dernières ont été détachées après 1866; mais il en reste deux copies : l'une de 1853, faite par Joseph-André Gignoux, prêtre, et l'autre, vers 1866, par M. Bing, archiviste des Hautes-Alpes [reproduite, en 1878, par M. Robert Long, également archiviste de ce département]. *Arch. dép. des H. A.* Série E. Arch. de Guillestre.)

Le président de la Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art de la France, après avoir examiné le mémoire de M. Guillaume, l'approuve dans toute sa teneur.

PINET DE MANTÉYER.

XIII

SUR UN RELIQUAIRE DE GERVAIS TRESSART

ORFÈVRE, DES GOUACHES DE GABRIEL RAVENEAU, UNE VIERGE EN IVOIRE, ET DES TABLEAUX DE FRANÇOIS BOUCHER ET DE J. B. HUET.

MESSIEURS,

Après avoir eu l'honneur de vous entretenir les années précédentes du musée de Châteaugontier et du château de Saint-Ouen, nous avons pensé qu'il ne serait peut-être pas sans intérêt de vous parler brièvement des œuvres d'Art qu'il nous est donné de découvrir dans notre région.

Ce n'est pas, comme on pourrait le supposer, un inventaire que nous nous proposons d'établir, l'œuvre de l'Inventaire exige des recherches suivies, des travaux de longue haleine que des érudits et des écrivains d'art sont seuls en mesure d'entreprendre. Il y a plus : l'Inventaire a pour objet la description des collections publiques, et les œuvres qui vont nous occuper relèvent des collections particulières.

C'est donc une simple causerie d'amateur que nous vous demandons de faire avec vous sur des sujets d'époques différentes, mais non sans valeur, et que nous croyons devoir signaler à l'attention générale, avec d'autant plus de raison qu'ils échappent aux investigations de l'Inventaire et de ses collaborateurs. *Colligite fragmenta,* le conseil vaut la peine d'être écouté. Des noms d'artistes, des spécimens de l'école française ont toujours et partout droit de cité, droit d'examen.

TABLEAUX DE BOUCHER ET DE J. B. HUET TROUVÉS A SAINT-MARTIN DU LIMET.

Trois tableaux décoratifs de François Boucher et quatre toiles de J. B. Huet, dont nous nous proposons de vous entretenir, ont

été trouvés dans un vieux et modeste logis du village de Saint-Martin du Limet, sur la route de Craon à Pouamé.

Ces tableaux étaient enfumés et couverts de poussière ; le propriétaire de ces œuvres d'art ne se doutait nullement de leur valeur, et il n'y attachait aucun prix ; appelé par lui, j'eus la satisfaction de découvrir, après le nettoyage de ces peintures, les initiales de Boucher, F. B., sur trois compositions, et la signature de J. B. Huet sur quatre autres.

Ces tableaux enlevés de cette maison en ruine font aujourd'hui l'ornement de l'hôtel Carcaradec à Châteaugontier.

Maintenant voici comment ces œuvres de valeur sont venues dans notre arrondissement :

Le marquis d'A... fit construire par l'architecte Pommereul en 1750, avec le surplus des matériaux de l'important château de Craon, une petite maison pour sa maîtresse, mademoiselle de la S..., qu'il avait enlevée au château de C... Nous passerons sous silence cette histoire romanesque, et nous n'indiquons que par des initiales les noms des héros de cette aventure, dont les familles existent encore.

Ce fut lors de cette construction que le marquis d'A... commanda ces tableaux au premier peintre du Roi Louis XV, François Boucher, à qui l'on doit tant d'amours frais et joufflus, de nymphes roses et blanches, et à J. Baptiste Huet son élève, membre de l'Académie de peinture, peintre et graveur très-apprécié non-seulement pour ses pastorales, mais aussi pour ses paysages et ses animaux.

Les quatre premiers tableaux sont signés en toutes lettres J. B. Huet ; ce sont des scènes champêtres et galantes où des bergers d'opéra-comique, enrubannés et houlette en main, offrent des fleurs et courtisent de fort près d'adorables bergères, dans des paysages aux riantes perspectives, peuplés de moutons, de colombes, de chiens et de chèvres. On ne peut rien rêver de plus gracieux dans ce genre ; comme les peintres en vogue à cette époque, Huet a cherché à charmer les yeux et à reproduire les sujets les plus gracieux avec les tons les plus frais de sa palette ; ce sont des œuvres *touchées de goût,* comme on disait du temps de Diderot.

Quel amusant contraste avec le brutal réalisme de certains maîtres du jour !

Les trois autres ne portent que les initiales F. B. ; mais grâce à leur complète et parfaite conservation, on peut admirer le coloris, la touche vive, large et savante du maître en ce genre, de François Boucher! Ces trois tableaux représentent des groupes d'amours et d'enfants, les uns jouant avec grâce, d'autres tenant des instruments de musique.

Voilà certes une curieuse trouvaille; et si jamais ces toiles venaient à l'hôtel Drouot, les collectionneurs couvriraient d'or ces œuvres oubliées depuis longues années dans un petit village du vieil Anjou.

MINIATURE D'UN MISSEL PAR GABRIEL RAVENEAU.

Gabriel Raveneau! Voilà un nom inconnu, encore un artiste ignoré, et malgré nos nombreuses recherches aux bibliothèques Sainte-Geneviève, de la rue Richelieu et de l'Arsenal, malgré le bienveillant concours et l'extrême complaisance de leurs érudits conservateurs, nous n'avons pu découvrir trace de ce nom! Et pourtant l'artiste qui d'une main si savante et si habile a peint à la gouache sur vélin les miniatures ornant le missel de Mgr de Caylus n'était pas le premier venu et doit avoir produit d'autres œuvres en ce genre; on ne peut acquérir une telle adresse sans avoir beaucoup travaillé, et tous les artistes à qui nous avons communiqué ces miniatures ont été sous le charme et ont admiré sans réserve ces précieuses enluminures.

Au bas de la page d'entête, encadrée de rinceaux dorés, brillants et mats, ornée de guirlandes de fleurs et de feuillages, dans un minuscule cartouche, on lit : Gabriel Raveneau Ch.: reg : de l'Église Sainte-Geneviève fecit 1717.

Nos lettres au doyen du chapitre d'Autun, où Mgr de Caylus était évêque, me prouvent qu'aucun autre missel ni aucun livre liturgique de cette époque n'ont été enluminés par Gabriel Raveneau.

Quoi qu'il en soit, il nous semble curieux de faire connaître quelques-unes de ces miniatures qui sont entre nos mains, miniatures sauvées par le plus grand des hasards des mains barbares d'un relieur de petite ville, qui les avait coupées et les distribuait

aux enfants de ses voisins avec la plus grande générosité, et sans le moindre remords d'avoir horriblement mutilé un si admirable missel, dont il ne conservait que les feuilles de texte pour relier des volumes à vil prix!

La première page seule a été sauvée en entier. Au centre de la décoration, dont nous avons parlé, les armes de Mgr de Caylus sont peintes; les autres miniatures sont des têtes de chapitre.

La *Nativité*, la *Scène*, la *Résurrection*, la *Plantation de la croix* et la *Lapidation de saint Étienne*, enfin une fin de chapitre, avec des anges adorant l'*Agneau pascal*.

La finesse d'exécution n'exclut pas la hardiesse et la sûreté de la touche nette et précise; les mouvements et la composition des sujets sont d'une perfection véritable, et la couleur d'un grand charme; les ornements, les fleurs et les étoffes qui encadrent chaque sujet sont rendus avec un travail des plus précieux, et l'œil a peine à en distinguer les détails.

VIERGE EN IVOIRE DE L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE.

Cette statuette en ivoire est une des plus belles qu'il nous ait été donné d'admirer; nous oserions dire qu'il n'en est pas au Musée de Cluny et dans la collection Sauvageot qui nous ait frappé au même degré.

Cette vierge sculptée avec une grande perfection dans un seul morceau d'ivoire, haut de 30 centimètres et d'une circonférence de 48 centimètres à sa base, appartient depuis plus d'un siècle à la famille Frémery de Châteaugontier; le possesseur actuel, M. Alfred Frémery, la conserve religieusement et en a refusé encore tout dernièrement un prix fort élevé.

Assise sur un pliant gothique, la Vierge, les cheveux épars sur les épaules, appuie la main gauche sur l'enfant Jésus, debout près d'elle, et lui tend la main droite. La souplesse et l'élégance des draperies, l'expression de douceur et de pureté idéale de la Vierge, la simplicité et la noblesse de la pose, font songer aux grands artistes du début de la Renaissance, où l'art chrétien était si poétiquement, si merveilleusement interprété.

Malheureusement cette œuvre n'est plus complétement intacte; de petits trous percés sur la tête, sur la poitrine, sur les deux coussins placés sous les pieds de l'enfant de Dieu, ainsi que sur les quatre montants du pliant, indiquent que la tête de la Vierge était ornée autrefois d'une couronne d'or, les coussins de glands et la poitrine d'incrustations de pierres précieuses; une entaille profonde dans la main droite et l'index brisé prouvent également que la Vierge devait offrir une fleur à l'enfant Jésus.

On nous a dit en effet que portée lors de la Révolution chez un orfèvre, elle fut dépouillée de tous ses ornements précieux, et l'ivoire seul revint chez son propriétaire. Malgré cette regrettable mutilation, cette sculpture éléphantine mérite elle aussi, croyons-nous, d'être sauvée de l'oubli.

UN RELIQUAIRE DU BRAS DE SAINT JUST.

Remontons les siècles, l'antique église romane Saint-Jean-Baptiste de Châteaugontier possède aujourd'hui un magnifique reliquaire en argent et en cuivre doré estampé et ciselé; ce reliquaire était autrefois dans la collégiale Saint-Just, fondée au douzième siècle par Andelard, seigneur de Châteaugontier.

Les fondations des contre-forts et quelques pans de murs couverts de plantes grimpantes se voient encore au centre de notre vieille ville, à l'angle des rues de Thionville et de la Harelle.

Ce reliquaire recueilli par des mains pieuses fut caché pendant la Révolution dans les greniers de l'église Saint-Remy, qui n'existe plus depuis 1869. Il disparut; on ne sait dans quelles circonstances il fut acheté de longues années après par M. Guay-Destouches de Laval et légué par lui, avec d'autres reliques et objets de sainteté, aux religieuses de Solesmes.

L'église collégiale de Saint-Just dépendait autrefois de Saint-Jean, et grâce aux démarches du curé de cette église et au bon vouloir des religieuses de Solesmes, le reliquaire[1] fut rendu à la ville de Châteaugontier et transporté en grande pompe de Solesmes à Saint-Jean de Châteaugontier.

[1] Ce reliquaire n'est pas sans nous rappeler le bras tenant un Christ dans l'église Santa-Croce de Florence, sur la chaire de cette église.

Ce reliquaire, haut de 0m,50 et large à sa base de 0m,27, daté de 1470, mérite une description détaillée. Il a été exécuté par Gervais Tressart, qui a signé ainsi son œuvre :

« *Gervasium Tressart, aurifabrum prope Castelgonterium, commorantem et date. Diæ Lunæ in vigilia Dni anno ab incarnatione Dni — millesimo — quadragentisimo septuagesimo.* »

En voici donc la description pour accompagner le dessin d'ensemble et les détails, grandeur d'exécution de certaines parties, que nous plaçons sous les yeux de l'auditoire.

Le soubassement, de forme octogonale, simule une maçonnerie avec huit contre-forts couronnés de créneaux et soutenus par des lions couchés; chaque pan est orné d'un reliquaire rond entouré de branches et de feuillages variés.

Au-dessus du piédestal s'élève le bras, dont la manche en cuivre repoussé imite une étoffe richement décorée; à l'extrémité supérieure, entourant le poignet, sont disposées des pierres de couleurs variées, enchâssées dans une bande de cuivre finement estampée; sur le devant du bras se voit un médaillon ovale renfermant les reliques de saint Just, autour duquel on lit :

Brachium beati Justi pueri martiris.

La main en argent repoussé et modelée au marteau est ouverte et s'enlève à volonté, ce qui a permis de placer dans l'intérieur du bras un étui contenant un parchemin sur lequel se trouve la date exacte du reliquaire, le nom de l'artiste qui l'a exécuté et aussi un état ancien fort détaillé de toutes les reliques dont il est enrichi, et qui sont renfermées dans les huit pans du piédestal.

Ibi sunt pticullæ brachii bti Justi ab eodem diminutæ diu, repositæ sunt in pñti capsa per Gervasium Tressart, etc.

Le trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, décrit par M. Édouard Aubert, situé dans la vallée du Rhône à une petite distance de Martigny, contient deux reliquaires en forme de bras, avec main bénissante; tous les deux sont très-intéressants sans doute, mais nous ferons observer que M. Édouard Aubert ne peut donner comme nous le nom de l'auteur des reliquaires.

Telles sont les œuvres d'art que nous sommes heureux de pouvoir

signaler aux membres de la réunion de la Sorbonne; nos découvertes n'ont rien sans doute de complet, et l'on peut les poursuivre longtemps encore dans notre région.

Toutefois il nous a paru intéressant de faire connaître deux noms d'artistes dont aucun biographe ne s'est occupé jusqu'ici.

Ces artistes sont Gervais Tressart et Gabriel Raveneau; d'autres de nos confrères plus heureux que nous dans leurs recherches, ou placés dans des conditions moins défavorables, apporteront à nos assemblées annuelles un ensemble de documents historiques moins précaires, et ainsi se rédigera de toutes mains l'histoire trop oubliée de nos artistes anciens.

TANCRÈDE ABRAHAM,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne.

XIV

PEINTURES MURALES DE L'ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU DÉCOUVERTES A GISORS.

En réparant il y a quelques mois une vieille maison de Gisors, située rue du Bourg, les ouvriers mirent à nu des peintures murales d'un effet très-décoratif. Elles se composent de deux frises superposées représentant un triomphe de César et sont accompagnées de légendes explicatives en écriture minuscule gothique de la fin du quinzième siècle.

Ces peintures étaient dissimulées par une cloison qui les a protégées en grande partie des ravages du temps et leur a permis de conserver jusqu'à ce jour leurs vives colorations.

Il ne s'agit pas ici d'une décoration faite à la détrempe, mais de peintures à l'huile exécutées sur un enduit de plâtre qui, en se durcissant avec elles, a offert toute l'imperméabilité et la résistance nécessaires pour assurer leur durée. Le transport sur toile de ces

peintures murales constituera sans doute un travail fort délicat et dispendieux ; mais confié à des mains exercées, il ne peut manquer de réussir complétement ; ce sera le seul moyen de préserver d'une manière efficace ces précieux documents d'une époque si peu riche en peintures de ce genre appartenant à l'histoire de notre art français.

Ces peintures mesurent 1 mètre 90 centimètres de hauteur sur 7 mètres 50 centimètres de largeur, et la hauteur moyenne des personnages est de 0 mètre 63 centimètres à 0 mètre 68 centimètres. D'une exécution très-large, cet ensemble décoratif a été obtenu par des tons plats juxtaposés, ainsi que cela se pratiquait autrefois pour les cartons des tapisseries.

Nous avons dit que le sujet représenté était le *Triomphe de César ;* on sait en quoi consistaient les triomphes dans l'ancienne Rome. Le cortége du vainqueur était précédé par des musiciens qui annonçaient son arrivée ; ceux-ci étaient suivis de chariots sur lesquels on voyait exposés les objets les plus précieux par leur valeur et la richesse de leur travail. Les noms des provinces annexées étaient écrits sur des tablettes élevées en l'air par des longues perches appelées *tituli.* Figuraient également les images des villes et des forteresses conquises, ainsi que celles des animaux extraordinaires provenant des pays envahis. Venaient ensuite les captifs chargés de chaînes et les licteurs au front couronné de lauriers qui précédaient le triomphateur. Nous avons seulement rappelé ces détails pour montrer sur quelles données historiques l'artiste des peintures de Gisors a composé son sujet, et nous verrons bientôt à quelles sources de l'art il nous paraît avoir puisé. Afin de permettre de suivre autant que possible l'ensemble de la composition de ces peintures, nous choisirons de préférence le côté gauche, pour commencer leur description par la frise du bas qui se trouve placée sur la cymaise ; nous continuerons ensuite par la frise du haut. Des légendes inscrites sur des cartouches divisent pour ainsi dire les sujets représentés en une série de tableaux sur lesquels l'artiste a pris le soin d'indiquer l'ordre établi, par différentes lettres de l'alphabet dont nous mentionnerons exactement la place. La frise du bas commence par les licteurs reconnaissables à leurs faisceaux, ils précèdent le triomphateur ; viennent ensuite des musiciens jouant de divers instruments ; l'un d'eux tient une

harpe; au-dessus des musiciens on lit sur un phylactère : *Orpheus jouant de sa harpe. Publius. Philistio. Laberius.* Des femmes suivent, portant des pièces d'orfévrerie richement ciselées. Au bas du sujet, sur un cartouche, se trouve la légende; nous transcrivons ce qu'il en reste :

Comēt aultres joueurs de... et aultres instrumens devāt le triumphant César... Comment... portoȳt grans vaisseaulx et couppes dor et dargent enrichis de pierres précieulses et les aultres... en toute... dudict empereur en signe de joye et de triumphe. I.

Assis sur son char traîné par des chevaux blancs, apparaît le triomphateur, tenant une branche de laurier d'une main et le sceptre de l'autre; des femmes et des légionnaires le suivent, portant des branches de laurier; une femme chargée des armes et des vêtements d'un guerrier termine le tableau. Sur un cartouche placé au-dessus de sa tête on lit le nom de VERTE OREILLE. Au bas du sujet cette légende :

Come Jules Cæsar empereur ētra dedans rome après grādes innombrables batailles qu'il a gaignez sur ung royaulmes et autres pays et alla au temple de Jupiter ou il laissa la brāche de lorier et print la couronne dor et son chariot le plus riche que oncques laist veu. K.

Il était d'usage en effet que le triomphateur allât au temple de Jupiter, où il y déposait sur la tête du dieu la couronne qu'il portait. Quant à la signification du mot *verte oreille* placé dans un cartouche au-dessus de la tête d'une femme chargée des vêtements et des armes d'un guerrier, nous n'avons pu jusqu'ici nous l'expliquer; vainement nous avons cherché ce nom dans les romans et les chroniques de la fin du moyen âge, ainsi que dans les poésies françaises du seizième siècle, nous ne l'avons rencontré nulle part. La forme des caractères qui pour cette inscription diffère entièrement de celle des légendes, nous fait croire à une facétie ajoutée après coup et postérieure aux peintures d'un certain nombre d'années.

Le sujet du panneau qui suit représente des personnages nus

sonnant de la trompette, ainsi que d'autres à demi vêtus portant des lauriers, qui entourent un jeune guerrier monté sur un cheval blanc caparaçonné, dont le fronteau est orné d'une corne de licorne. Sur un phylactère placé à la gauche de la tête de ce jeune guerrier on lit cette inscription :

Le petit Jules Cesar filz dudict empereur lequel il eut de la royne Cleopatra seur de Ptolomée roy de égipte. Au bas du sujet se trouve la légende :

Comment plusieurs joueurs de instruments et principalement deux égiptiens de la haulte égipte sonnoyent de trompes devãt... selon la coustume de leur pays. L.

L'usage voulait, il est vrai, que les fils qui avaient atteint l'âge mûr suivissent à cheval leur père dans son triomphe ; mais de là à faire figurer dans le cortége ce fils appelé Césarion, que César passait pour avoir eu de la reine Cléopâtre, l'idée nous paraît au moins singulière. Quelques auteurs anciens, dit Suétone, ont écrit que ce fils lui ressemblait par la figure et la démarche, et Antoine affirma dans le Sénat que César l'avait reconnu, en citant le témoignage de Martius et d'Oppius, amis de César. Oppius crut le fait assez grave pour devoir le réfuter, et il publia un écrit qui avait pour titre : *Preuves que le fils de Cléopâtre n'est pas fils de César*. Étant donné les mœurs de Cléopâtre, il nous paraît douteux que César ait reconnu ce fils. La reine d'Égypte obtint cependant pour lui le titre de roi des Triumvirs. On sait qu'il fut mis à mort par Octave devant la statue de César, après la bataille d'Actium. Il est supposable que l'artiste des peintures de Gisors n'avait pas été chercher si loin, ce qui explique la présence de Césarion dans son triomphe de César. Le panneau dont nous venons de décrire le sujet est incomplet du côté droit ; il en est de même de celui du haut qui le surmonte, et par lequel nous continuerons notre description de la seconde frise. Sur ce panneau du haut, des soldats portent les aigles romaines, des étendards et des bannières, ainsi que les tablettes avec les lettres S. P. Q. R. (Senatus Populus Que Romanus). Au bas du sujet, cette légende :

Comment ledit Cesar faisait porter par excellence et triumphe les enseignes et bannières par luy obtenues cõtre les enemys avec

les despouilles diceulx qu'il avait mys en sa subjectiō ce que portait et plusieurs soldars couronnés de laurier cheminans en très bonne et noble ordōnāce. E

Le sujet suivant représente des légionnaires portant sur un brancard (ferculum) des riches pièces d'orfévrerie magnifiquement ciselées, ainsi que des enseignes et des trophées militaires. Des couronnes de laurier sont suspendues sur la tête de ces légionnaires, comme marques d'honneur, remportées par eux. Au bas du sujet, on lit cette légende :

Come ledict Cesar faisait porter vaisselle dor et dargent plains de trésor du pays de Gaule, or monnoyé pierreries tres riches, ainsy que triumphant puissant domināt sur tous par gens courronnez de laurier en signe de triumphe et excellence. D.

Une partie de ce sujet et de celui qui vient après s'est trouvée détruite par un placard qui fut appliqué anciennement contre les peintures et dont la découverte eut lieu en même temps qu'elles. On crut un instant que ce placard pouvait renfermer un trésor, mais ce ne fut qu'une déception, car la cachette était vide.

Le panneau qui reste à décrire montre également des soldats portant sur leurs épaules la représentation des palais conquis, ainsi que l'image des forteresses et des tours prises sur les ennemis. Au bas du sujet, ainsi que cela existe pour tous les autres, une légende dans un cartouche :

Come ledict Cesar foisoit magnifiquemēt porter devant luy, par figures, les batailles tours palays et aultres forteresses qu'il aīt cōquis sur les ennemis, par plusieurs souldars courronnez de laurier et mélodieusemēt emportait la figure de la déesse Vénus. G.

Ce dernier sujet était sans doute représenté sur la partie du panneau qui manque, l'artiste ayant fait allusion à cette prétention, émise par César lui-même, qui se disait descendant de Vénus. Il prononça en effet ces paroles, lorsqu'il fit l'oraison funèbre de sa tante : « Mon aïeule était descendante d'Ancus Martius, la tige des rois de Rome, la *gens Julia* à laquelle appartient ma famille descend de Vénus, il y a donc dans notre famille et la sainteté des rois si puissants et la majesté des dieux, qui sont maîtres des rois. »

. . . . . .

Nous avions indiqué en commençant que les lettres placées au bas des sujets sur les peintures de Gisors étaient disposées par ordre alphabétique. Cette remarque nous a permis de constater avec regret, par le nombre de lettres qui manquent, que plusieurs des sujets avaient disparu.

En effet, les deux frises superposées ayant été raccourcies sur leurs extrémités, deux des panneaux décoratifs se sont ainsi trouvés détruits sur le côté droit et quatre autres sur le côté gauche.

La description de ces peintures terminée, il nous reste à rechercher à quelle école elles se rattachent et à quelle source l'artiste a emprunté les légendes qui les accompagnent.

Pour découvrir d'abord l'origine de ces légendes, nous devrons recourir à quelque roman de la vie de César. Parmi les divers manuscrits du treizième siècle qui se rapportent à ce personnage, il existe à la Bibliothèque nationale une traduction libre, écrite en vers, de la *Pharsale* de Lucain par Jacot de Forest (Fonds français, n° 1457). La forme des caractères paléographiques indique bien la fin du treizième siècle, mais en tête de ce manuscrit se trouve une miniature représentant un *Triomphe de César,* sur laquelle l'examen de certains détails permet de le considérer comme étant du quatorzième siècle. Il y a là déjà un point de départ dans nos recherches, mais nous ne mentionnons ce manuscrit qu'à titre de document, car nous croyons qu'à la fin du treizième siècle et au quatorzième siècle l'influence du roman antique avait complétement disparu dans la décoration. C'est plutôt aux compilations de Tite-Live, de Suétone, de Lucain et de Salluste, d'une époque plus rapprochée de nous, qu'il est nécessaire de recourir pour retrouver la forme littéraire de ces légendes placées au bas des peintures de Gisors. Une compilation manuscrite du quinzième siècle, des auteurs que nous venons de citer (n° 20312, fonds fr. Bibl. nat.), nous semble déjà s'en rapprocher. Il nous faut cependant entrer dans la période de l'imprimerie pour rencontrer un exposé des sujets à peu près analogue à celui des légendes qui nous occupent. Nous citerons notamment la compilation imprimée à Paris le 22 décembre 1490, par Pierre Le Rouge, pour Antoine Vérard, nom cher aux bibliophiles. Cet incunable a pour titre : « *Lucan suétoine et saluste en françois.* » Les sommaires des chapitres ont une rédaction qui rappelle celle des légendes des peintures

de Gisors. Un certain nombre débute par une tournure de phrase analogue à celle-ci : « Comment César fut receu à tous ses triūphes en la cité de rome, et des nouuelles ordōnāces qu'il y fist. Commēt Julius César ala en lisle de Rhodes, etc. »

Nous avons tout lieu de croire que les légendes des peintures de Gisors se rattachent à quelque compilation imprimée dans le goût de celle d'Antoine Vérard, en admettant même que celle-ci ait pu servir de thème à leur composition.

Si nous passons maintenant à l'étude des peintures, en cherchant à les rattacher à une influence quelconque, il ne nous paraît pas douteux qu'elles appartiennent à l'école de Fontainebleau. On y rencontre en effet le style italo-français dans l'allure élancée donnée aux personnages ainsi que dans le caractère des figures. Nous avons tout lieu de les attribuer à quelque élève du Primatice ou de Niccolo dell' Abbate, venu de Fontainebleau. Si nous remontons plus haut dans nos recherches, nous ajouterons qu'après avoir vu la plupart des triomphes allemands et italiens des quinzième et seizième siècles, il nous paraît résulter de cette étude que le triomphe de César par Mantegna a dû exercer une certaine influence sur l'esprit de l'artiste qui a exécuté celui de Gisors. Certes ce dernier est loin d'avoir atteint dans son sujet cette façon si élevée d'interpréter l'antique et cette expression des physionomies si accentuées dans la fermeté de leurs plans. Certains détails néanmoins nous montrent de temps à autre une inspiration peu éloignée de l'œuvre du grand maître italien. Nous n'irons pas jusqu'à dire que l'artiste de Gisors avait été à même d'étudier ces merveilleux cartons de Mantoue, qui se trouvent actuellement à Hampton-Court; mais quelques gravures de cette œuvre avaient certainement dû passer sous ses yeux, et il s'en est souvenu en exécutant ses peintures. On sait du reste que dès le commencement du seizième siècle, cette œuvre de Mantegna avait été déjà répandue par la gravure. Loin de vouloir reprocher à l'artiste de s'en être inspiré, nous eussions désiré qu'il l'eût étudiée davantage. On sent en effet chez le grand maître cette influence antique qui apparaît d'une façon si frappante, que l'on croirait voir une scène empruntée aux bas-reliefs de l'arc de Titus.

Un soin extrême a présidé à l'exécution des détails subordonnés cependant à l'ensemble qui brille par une richesse de conception

et une sûreté de dessin remarquables. Les contrastes, habilement menagés, nous font voir le vainqueur coudoyant le vaincu, l'esclave marchant à côté des reines et des rois, les richesses conquises mêlées aux étendards et aux aigles romaines, et cette énergie redoutable peinte sur les visages des guerriers, tempérée par le charme répandu sur les femmes et sur les enfants, qui rappelle presque la grâce du Corrége. On comprend l'appréciation de Vasari en parlant de cette œuvre : « Che è la migliora cosa che lavorasse mai. »

Si l'artiste des peintures de Gisors a pu être impressionné par l'œuvre de Mantegna, il en est cependant resté peu de traces dans sa composition. L'exécution trop sommaire dans certaines parties de son œuvre, en a affaibli l'ensemble, qui sent plus le métier que la recherche dans l'art. C'est surtout une peinture décorative et qui, par son aspect, n'est plus que le reflet d'une école dont le Primatrice est le chef. On sait du reste quelle fut l'influence de ce maître sur la décoration de son temps : il avait sous lui tant d'habiles hommes, nous dit Félibien, que tout d'un coup il parut en France une infinité d'ouvrages d'un meilleur goût que ceux qu'on avait vus précédemment. Malheureusement la plupart des peintures de cette époque ont disparu. Sauval nous dit, en effet, que la reine Anne d'Autriche, à son avénement à la régence, fit brûler, à Fontainebleau, pour plus de cent mille écus de peintures, qui lui paraissaient contraires à la décence : c'est ainsi qu'un grand nombre d'œuvres remarquables auront été détruites pour obéir à un sentiment de pudeur exagérée.

Il nous reste à rechercher, en terminant, dans quelles circonstances et à quelle époque ces peintures de Gisors ont pu être exécutées.

En 1528, François Ier érigea le domaine de Gisors en comté : ce fut en faveur de sa cousine Renée de France, la fille de Louis XII et l'épouse d'Hercule II d'Este. La reine sa mère se consolait de ce que la nature ne lui avait pas prodigué ses charmes extérieurs en disant : « L'amour qui s'attache à la beauté du corps passe comme elle ; celui qu'inspire la beauté de l'esprit ne passe point, car son objet est immortel. »

« Renée de France, écrivait Brantôme, était un esprit tout de feu... bonne et habile princesse, elle avoit un des bons esprits et subtils qui estoit possible. Elle avoit estudié et l'ay vü fort sçavante, discourir fort hautement et gravement de toutes scien-

ces, jusques à l'astrologie et la connoissance des astres. »

On sait également l'amour que cette princesse avait pour les lettres et les arts, et ses entretiens avec Marguerite de Navarre. Pendant quelque temps elle eut pour secrétaire Clément Marot, ce buriniste de la langue française, que La Fontaine seul devait dépasser plus tard en esprit et en bonne humeur. Marot fit même une imitation de Catulle à propos de son mariage avec le duc de Ferrare. Ce dernier s'était entouré des hommes les plus distingués dans les arts. Un membre de cette famille, le cardinal de Ferrare Hippolyte d'Este, habita longtemps la France, et c'est lui qui fit bâtir, par Serlio, ce bel hôtel qui se trouvait à Fontainebleau en face du palais même, et dans lequel le Primatice avait exécuté des peintures. Guilbert nous dit que l'hôtel de Ferrare, dont l'entrée faisait face au château de Fontainebleau, possédait une salle de bain ornée sur son plafond de quelques peintures à l'huile de l'abbé de Saint-Martin, dit le Primatice, pareilles à celle de la voûte de la galerie d'Ulysse. Ces peintures ont disparu aujourd'hui. Habituée à vivre dans cette brillante cour artistique et littéraire de Ferrare, il ne serait pas impossible que la femme d'Hercule II d'Este ait été pour quelque chose dans la commande des peintures de Gisors. Après la mort de son mari, elle revint en effet en France, pour se fixer à Montargis, qu'elle embellit par les constructions qu'elle y fit édifier.

Les revenus importants que lui procurait son comté de Gisors devaient sans doute l'appeler de temps à autre dans cette ville. La distance qui sépare Montargis de Gisors ne pouvait guère être un obstacle, et d'ailleurs Fontainebleau n'était-il pas une des étapes du voyage? Il n'y aurait rien d'invraisemblable que la princesse ait emmené un jour avec elle un artiste venant de cette dernière résidence pour embellir Gisors. Nous entrons ici, toutefois, dans le chapitre des hypothèses, aucun document n'étant encore venu nous éclairer sur l'origine de ces peintures, qui pourraient aussi bien avoir été commandées par François Ier ou peut-être même par Henri II[1].

Nous avons parcouru le manuscrit du dix-septième siècle de

[1] En consultant les *Comptes des bâtiments du Roi* de 1528 à 1571 (relevés par le marquis Léon de Laborde), on trouve en effet la trace d'un nommé Pierre Moreau, *maistre des œuvres de maçonnerie pour le Roy au bailliage de Gisors*, qui mourut

Robert Denyan sur l'histoire politique et la création de Gisors; il ne nous a rien appris sur ce sujet. Les Archives de la Seine-Inférieure et de l'Eure sont également restées muettes sur ce point. Quant aux titres de propriété du possesseur actuel de la maison, où se trouvent les peintures, ils ne remontent qu'au commencement du dix-septième siècle et ne renferment aucun détail intéressant à noter.

L'absence de documents nous oblige donc à une certaine reserve qu'il convient de garder, jusqu'à ce que de nouvelles recherches aient été plus fructueuses. Nous avons fait tenter plusieurs essais pour obtenir une reproduction photographique des peintures de Gisors; outre qu'elles ne sont pas suffisamment éclairées, actuellement, la présence des jaunes et des rouges en très-grande quantité rend l'opération fort difficile et nous a empêché jusqu'ici d'arriver à un résultat satisfaisant.

Nous n'insisterons pas davantage sur l'intérêt que présentent ces peintures nouvellement découvertes; si l'on peut différer d'opinion sur leur mérite artistique et sur leur origine, elles n'en restent pas moins un des spécimens fort rares d'une époque et d'un art dont il reste peu de traces en France. C'est surtout à ce titre que ces peintures nous ont paru valoir la peine d'être signalées, et nous avons l'espoir qu'un jour où l'autre elles seront recueillies par une de nos collections publiques qui en assurera ainsi la conservation.

Gaston Le Breton,

Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts et du Comité des Travaux Historiques.

vers 1544. « Et premièrement : A maistre Pierre Moreau, maistre des œuvres de maçonnerie pour le Roy nostre sire au bailliage de Gisors, la somme de cent livres tournoys pour partie et advencement de la maçonnerie par luy faicte en la dicte maison ainsi qu'il est à plain déclairé par le marché de ce faict avecques le dict Moreau et lesdicts marguilliers; en dacte du mercredi. » Publié par la Société de l'histoire l'art français, t. II, p. 290, Paris, 1880. On sait que le grand conseil fut convoqué à Gisors en 1534, et qu'il y fonctionna jusqu'au 1er novembre suivant; mais rien ne prouve cependant que François Ier soit venu à cette époque dans cette ville.

Henri II, visitant Gisors le 25 décembre 1555, se montra très-satisfait de l'accueil qu'il y reçut et permit à cette ville d'ajouter à ses armes trois fleurs de lys. On pourrait presque se demander si les peintures en question n'auraient pas été exécutées à l'occasion du passage de ce prince dans cette ville, où il fut accueilli avec tant d'enthousiasme.

XV

DOCUMENTS INÉDITS

SUR LES TRAVAUX DES SCULPTEURS VERBERCKT ET FRANCIN POUR LA PLACE ROYALE DE BORDEAUX,

De 1733 à 1751.

L'histoire exacte des constructions monumentales de Bordeaux au dix-huitième siècle est encore à faire, disions-nous ici l'an dernier, et pour appuyer cette énonciation, les documents ne manquent pas. A ceux que nous avons déjà publiés nous venons ajouter quelques nouvelles pages de la correspondance de l'intendant Tourny, ce rénovateur de la cité bordelaise, pages qui feront connaître la participation que prit à l'embellissement de la place Royale de Bordeaux, après Jean-Baptiste Lemoyne, un autre sculpteur du Roi, peu connu, et qui n'a jamais été cité dans les descriptions des hôtels de la Douane et de la Bourse, élevés sous la direction des Gabriel.

Verberckt, dont le nom révèle une origine étrangère, est l'auteur, entre autres, de plusieurs sculptures qui décoraient le château et les jardins de Versailles et le château de Ménars, près de Blois ; il fut reçu en 1733 agréé de l'Académie de peinture et de sculpture, mais ne devint jamais académicien en titre, quoiqu'il vécût jusqu'au 10 décembre 1771. Jacques Verberckt ne possédait pas une habileté de premier ordre comme statuaire, mais il avait une grande science d'ornemaniste, et nous ne serions pas surpris qu'il eût aussi beaucoup de savoir faire pour profiter du talent de plus habile que lui, mode d'habileté qui se rencontre bien souvent et qui ne se perdra jamais.

Cependant, il faut le reconnaître, Verberckt aurait pu faire un plus mauvais choix pour ses collaborateurs, et les Bordelais doivent lui savoir gré que, sur ses instances, M. de Tourny ait accepté pour l'achèvement de l'ornementation de la place Royale de

Bordeaux le statuaire Claude Francin, élève et neveu des Coustou, premier prix de Rome en 1730, néanmoins incomplétement représenté au Louvre par une statuette de soixante-cinq centimètres de haut qu'il donna à l'Académie pour sa réception.

Les ouvrages principaux de Francin, comme ceux de tant d'autres artistes de talent, ne se trouvent pas à Paris, et voilà pourquoi les auteurs des dictionnaires biographiques, qui se sont figuré que tous les renseignements se puisaient sur les bords de la Seine, donnent parfois des notices incomplètes et souvent erronées, ce qui est advenu dans le cas présent. Nous venons donc apporter, sur les incidents qui amenèrent à Bordeaux Claude Francin, quelques documents inédits et sincères, bien qu'ils soient de provenance gasconne.

Pour rattacher les faits qui vont suivre à l'ensemble des travaux de la place Royale de Bordeaux, il est utile de redire que ce fut en 1728 que les membres de la Jurade formèrent le projet de faire construire une place sur le port de la ville et d'y élever la statue du Roi. Cette délibération fut homologuée par arrêt du Conseil du 7 février 1730.

Les dates qui viennent d'être données indiquent bien l'époque où les travaux furent définitivement arrêtés, mais il y aurait à faire l'historique de l'avant-projet, où se dévoileraient bien des incidents ignorés et la preuve de la participation d'administrateurs et d'artistes dont on ne soupçonne pas l'ingérence en cette affaire; nous y reviendrons peut-être un jour.

Reprenons donc l'état officiel de la marche des travaux. Jacques Gabriel, architecte du Roi, s'était transporté à Bordeaux dès 1729, où il avait dressé des plans pour la construction des bâtiments de la place Royale et la formation de la susdite place pour y poser une statue équestre de Sa Majesté. « Le 9 janvier 1731, M. Gabriel, « contrôleur général des bâtiments du Roy, stipulant pour mes- « sieurs les sous-maire et jurats de la ville de Bordeaux, passe « une police à Paris avec les sieurs Lemoyne père et fils, sculp- « teurs ordinaires du Roy, par laquelle ils s'engagent dans quatre « ans de livrer la statue équestre du Roy en bronze, conformé- « ment au devis du sieur Gabriel, pour toute fourniture quelconque « et main d'œuvre, moyennant la somme de 130,000 livres. »

Le 8 août 1733, fut posée solennellement la première pierre

du piédesfal, et le 12 août suivant, Verberckt, sculpteur ordinaire des bâtiments du Roi, fut déclaré adjudicataire des ouvrages de sculpture en pierre de Taillebourg à faire pour la place Royale de Bordeaux.

Une partie de ces ouvrages, exécutés par Verberckt et Vanderworth [1], furent réglés par M. Gabriel le 11 septembre 1743; ils comprenaient les sculptures du fronton de l'Hôtel des Fermes (aujourd'hui la Douane) et les autres sculptures tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du monument. Puis les travaux furent interrompus et ne reprirent que huit ans plus tard, après l'érection de la statue du Roi. C'est à propos de la reprise des ouvrages de sculpture, alors sous la direction supérieure de Jacques-Ange Gabriel le fils, l'auteur des pavillons de la place de la Concorde, à Paris, qu'eut lieu la correspondance suivante [2] :

Lettre de M. de Tourny, intendant de Bordeaux, à M. Gabriel fils, premier architecte du Roi, à Paris.

« Ce 16 juin 1747.

« La Bourse de Bordeaux s'avance, Monsieur; nous aurions besoin pour les sculptures du sieur Verbek (*sic*) qui en a l'adjudication, vouderiez-vous bien prendre la peine de nous l'envoier, ainsi que le sieur Vœndrevet (*sic*) qui a commencé à travailler avec luy.

« J'ay oublié à vous demander les devis en détails estimatifs de la porte du Chapeau-Rouge. Je vous prie de me les envoier.

« Le sieur Portier [3], sur ce qu'il n'a point reçu de réponse de vous à plusieurs lettres quil a eu lhonneur de vous écrire, a prétendu que vous ne soiez faché contre luy; je crois que mes difficultés sur différens objets ny aissent (*sic*) donné occasion; je vous assure quil ny a point eu de part, et quelles sont seulement leffet de l'attention que je donne à ce que les choses qui se font sous mes yeux aient toute la perfection que mes faibles lumières y peuvent procurer; ne luy en sachez, je vous prie, aucun mauvais gré ny à moi non plus. Il vous est tres sincerement attaché et personne ne shonore dêtre plus... » (Le reste manque.)

(Minute de la main de Tourny.)

[1] Nés à Anvers; Vanderworth eut le premier prix de Rome en 1728.

[2] *Archives de la Gironde*, fonds de l'Intendance, série C. Portefeuille n° 1190.

[3] Ingénieur-architecte, inspecteur des travaux de la place Royale, mort à Bordeaux, vers 1762.

« *Lettre de Verberckt à M. de Tourny.*

« Rép. le 30 juillet.

« MONSEIGNEUR,

« Selon que me l'a dit M. Gabriel, Votre Grandeur seroit dans le dessein de faire travailler aux ouvrages de sculpture qui regardent la Bource de Bordeaux, et m'a proposé de m'en charger, comme celui qui a fait tout ceux de la place Royale; j'ay l'honneur de vous représenter sur cela, Monseigneur, que la saison étant aussi avancée qu'elle l'est, il seroit difficile que ce fut dans le restant de cette année, ou il ne pouroit guère y avoir que deux mois à travailler, à cause des grands vents qui reignent à Bordeaux, pendant l'automne, car les gens que j'y envoirois ne pouroient y arriver que dans le commencement d'aoust pour le plutôt, de sorte qu'il leur faudroit passer tout l'hiver à rien faire, ce qui me seroit d'un très grand prejudice, d'autant qu'il les faudroit payer pendant tout ce tems là comme si ils avoient travaillez. Or, la mediocrité du prix de ces ouvrages ne scauroient me donner le moyen de suporter de telles depences.

« Ainsi, Monseigneur, j'espère que vous ne trouverez pas mauvais que je differe jusqu'au printems prochain, pendant le quel tems je m'ocuperay a faire les desseins et les modeles necessaires a l'execution de ces ouvrages.

« Je suis, avec un profond respect,

« Monseigneur,

« Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

« VERBERCKT.

« A Paris, le 14 juillet 1747. »

« *Lettre de M. de Tourny à M. Verberckt, sculteur* (sic).

« A Bordeaux, ce 30 juillet 1747.

« J'aurois eu, Monsieur, grande envie que vous eussiez pu commencer dans ce tems cy les ouvrages de sculture qui sont à faire à la bourse de Bordeaux, mais d'abord que vous trouvez la saison trop avancée et que vous me demandez de remettre au mois de mars prochain, nous patientrons; peut-être seroit-il à propos que vous vinssiez vers le mois (de) janvier, la fin de ce mois là et celuy de février ont coutume d'être très beaux à Bordeaux. J'espère que d'icy là vous aurez préparer tous les dessins des trois frontons ou doivent être les principaux objets de sculture.

« Je suis, Monsieur, parfaitement, votre très humble et obeissant serviteur. »

(Minute de M. de Tourny.)

« *Lettre de Verberckt à M. de Tourny.*

« Rep. le 28.

« MONSEIGNEUR,

« Votre Grandeur aiant eu la bonté de m'accorder jusqu'au printems prochain pour me rendre à Bordeaux et y faire commencer les ouvrages de la Bourse, desquels je suis adjudicataire, j'ay cru me pouvoir tranquiliser la dessus; cependant, selon que M. Gabriel me l'a dit, le sieur Vernet, sculpteur de Bordeaux, doit faire, par vos ordres, les ornements du pan-coupé de la place Royale. J'ay sçu d'ailleurs, par des lettres qui m'ont été écrites, que le dit sieur Vernet prétend tout faire, et qu'il avoit déjà attaquer la plus grande partie des ouvrages de la Bourse. Il n'y a point d'aparence, Monseigneur, que le tout soit par votre ordre, en ce qu'il y a dans ces ouvrages plusieurs morceaux qu'ils sont fort au dessus de la portée de ce sculpteur. Ainsi, je suplie Votre Grandeur de vouloir bien lui faire deffendre d'aller plus loin que le dit pan-coupé, vu le droit de mon adjudication, et si vous voulez absolument, Monseigneur, que l'on travaille à ces ouvrages pendant cet hiver, faites moi la grace de me l'ordonner et j'envoyeray au plutôt les mêmes personnes qui ont déjà travaillé, sur mes deissins et mes modèles, tant aux ouvrages de la place Royale que de ceux de la Douane, desquelles personnes je suis sur, et j'irois alors au commencement du printems, pour travailler moi-même aux morceaux les plus importants de ces ouvrages.

« Jatendray vos ordres sur ce cy, Monseigneur.

« Je suis avec un profond respect,

« Votre très humble et tres obéissant serviteur,

« VERBERCKT.

« A Paris, le 31 octobre 1747. »

« *Lettre de M. de Tourny à M. Verbercke, chez M. Gabriel, au Louvre à Paris.*

« Bordeaux, le 28 novembre 1747.

« Les ouvrages de sculture dont jay, Monsieur, chargé le sieur Duvernet (*sic*), sculteur de Bordeaux, ne consistent qu'aux testes, consoles, agraffes, chapiteaux et vases, objets d'une trop petite conséquence pour que vous les fissiez par vous mesmes. Je vous ay réservé les frontons, les enfants au-dessus des avant-corps, et les trophées pour lesquels je compte que vous prendrez la peine de venir au mois de mars prochain, comme vous me lavez marqué. Cette division a pu, Monsieur, d'autant plus se faire qu'il était instant qu'on travaillât aux petits ouvrages de la

première espèce pour mettre la Bourse et les maisons baties en état d'habitation et que d'ailleurs le prix de chacun des morceaux que vous avez à travailler est déterminer par l'estimation de M. Gabriel; aparament que vous aménerez avec vous quelques autres bons sculteurs pour vous aider à aller plus vite.

« Je suis, Monsieur, parfaitement votre. »

(Minute de M. de Tourny.)

Au dos de cette lettre, de la main de Tourny, se trouve cette note :

« VENDREVET.

« Les tetes, les consoles, les agrafes et les chapiteaux, les vases, les frontons, les enfants au dessus des arcades des avant-corps et les trofées. »

« *Lettre de Verberckt à M. de Tourny.*

« MONSEIGNEUR,

« Jay l'honneur de vous dire que contre ce que j'esperois je ne pourroy aller cette année à Bourdeaux, ainsi que je l'avois promis, à cause des ouvrages qui me sont survenus icy pour le service du Roy et auxquels on m'ordonne de me mettre au plutôt. Mais, Monseigneur, si vous vouliez accepter en ma place le sieur Francin mon associé, qui est un homme de beaucoup de mérite, je suis fort assuré que vous en seriez content, car il a très bien étudié sa profession, tant à Rome où il a été à la pension du Roy que chez MM. Coustou ses oncles; d'ailleurs il est de l'Académie royale de peinture et sculpture, où il a été reçu avec distinction. De plus, c'est lui qui a fait ce qu'il y a de mieux, pour la sculpture, aux portails de Saint-Roch, de l'Oratoire et des Théatins, qui sont des ouvrages de la nature de ceux qui regardent la place Royale de Bourdeaux, et M. Gabriel connaissant ce que vaut le dit sieur Francin, doit avoir l'honneur de vous en écrire à cette occasion. Si vous agréé, Monseigneur, qu'il aille faire ces ouvrages, il partira aussitôt, et, en ce cas, je le chargeray de ma procuration, afin de pouvoir donner des reçus des sommes que vous voudrez bien lui ordonner, à mesure que les ouvrages se feront, car il en aura besoin pour le payement des ouvriers qui iront avec lui.

« J'espère, Monseigneur, que vous voudrez bien lui confier en même tems les ouvrages que le sieur Vernete (*sic*) n'aura point commencé, comme étant compris dans les droiz et marchez que j'ay faits, cela nous dedommagera en partie des fauts frais du voyage.

« Si vous vouliez lui accorder aussi, Monseigneur, les deux groupes de pierre qui sont à faire sur les deux pieds droits de la grande grille de la porte du Chapeau-Rouge, je suis assuré que vous seriez satisfait de ce cy

comme du reste, et que comme il feroit les models, sur le lieu, vous pouriez juger facilement alors ce que deviendroit l'ouvrage, dans la pierre.

« J'ai l'honneur d'estre avec un profond respect,

« Monseigneur,

« Votre très humble et très obéissant serviteur,

« VERBERCKT.

« A Paris, le 29 mars 1748. »

« *Du même au même.*

« MONSEIGNEUR,

« J'ay eu l'honneur d'écrire à Votre Grandeur, il y a environ un mois, pour lui représenter l'impossibilité où j'étois d'aller cette année à Bordeaux, a cause des ouvrages dont je suis chargé icy pour le service du Roy, et j'avois l'honneur de la suplier en même tems de vouloir bien agréer en ma place le sieur Francin, mon associé, homme très-capable, des ouvrages qui restent à faire à la place Royale. J'espérois que Votre Grandeur voudroit bien me faire sçavoir a quoi nous devions nous en tenir la dessus, vu qu'il faudroit partir au plutôt si la chose devoit avoir lieu, de sorte que nous sommes dans une attente, à cet égard, qui devient préjudiciable à nos affaires, ne schachant a quoi nous determiner. Faites-moi donc la grace de me faire dire, Monseigneur, ce que nous devons espérer la dessus, pour que nous ne restions pas plus longtems dans l'incertitude où nous sommes.

« J'ay l'honneur d'estre avec un profond respect,

« Monseigneur,

« Votre très humble et très obéissant serviteur,

« VERBERCKT.

« A Paris, le 19 avril 1748. »

Cette lettre de rappel décida M. de Tourny à se montrer favorable à la proposition qui lui était faite, mais le passage de la lettre suivante prouve que l'habile intendant ne voulait pas se prononcer sans prendre l'avis de l'architecte Gabriel et sans obtenir l'assurance que le changement d'artiste ne motiverait pas une augmentation de dépense.

« *Extrait d'une lettre de M. de Tourny à l'architecte Gabriel fils.*

« Le sieur Verberchk avoit promis de venir au mois de mars dernier pour travailler à la sculpture de la place Royale et de la Bourse, mais des

affaires l'en ayant empêché, il m'a proposé d'envoyer à sa place le sieur Francin, qu'il dit son associé et homme capable. Je vous avoue, Monsieur, que la diminution des fonds de la ville par la circonstance des temps et les dépenses que la misère exigeoit m'avoient détourné d'entrer dans la proposition, pour remettre cet objet à une autre année; mais la paix changeant la face des choses, voulez-vous bien que je vous demande si le sieur Francin a une habileté qui puisse remplacer celle du sieur Verberchk, et en ce cas je vous serai obligé de lui dire qu'il faut partir.

« J'ay l'honneur, etc. »

(Minute dictée par M. de Tourny.)

« *Lettre de M. de Tourny à M. Verberchk, sculpteur, chez M. Gabriel.*

« 21 May 1748.

« Les circonstances malheureuses des tems ayant, Monsieur, apporté beaucoup de diminution au courant des revenus de la ville de Bordeaux, qui d'ailleurs était obligée de faire de grandes dépenses à l'occasion de la misère..., je netois pas fâché que vous ne pussiez pas vous rendre icy pour la sculture tant de la place Royale que de la Bourse. Et ces raisons m'ont empêché d'entrer dans la proposition que vous m'avez faite de nous envoyer à votre place le sieur Francin, que vous me dites votre associé et homme capable. Mais la paix changeant tout de face, si l'habileté du sieur Francin est capable de remplacer la votre, sur quoy j'en écris à M. Gabriel, il pourra suivant ce qu'il luy dira partir pour ce pays cy, et le plustot sera le mieux. Je suis, Monsieur, véritablement votre tres humble et obéissant serviteur. »

(Minute de M. de Tourny.)

« *Lettre de Verberckt à M. de Tourny.*

« MONSEIGNEUR,

« J'ay l'honneur de vous faire mes tres humbles remerciements à l'occasion du sieur Francin, que vous avez bien voulu agréer pour faire à ma place les ouvrages de Bordeaux, dont j'étois chargés. Je compte que vous aurez lieu d'estre comptant de lui. M. Gabriel doit avoir l'honneur de vous en écrire.

« Ledit sieur Francin est parti hier, conformément aux ordres que vous avez bien voulu m'en donner, et j'espère, Monseigneur, que vous

voudrez bien le protéger dans cette affaire, tant pour les fonds nécessaires que pour lui faire donner tout ce qu'il pourra avoir besoin d'ailleurs, ordonnant aux entrepreneurs de maçonnerie de le faire échafauder solidement à mesure qu'il en aura besoin.

« J'ay lhonneur d'estre avec tout le respect possible,

« Monseigneur,

« Votre très humble et très obéissant serviteur,

« VERBERCKT.

« A Paris, le 5 juin 1748. »

Francin ne dut arriver à Bordeaux que vers le 10 juin 1748, car il fallait alors cinq ou six jours de route pour effectuer, par les moyens les plus prompts, le voyage de Paris à Bordeaux. Dès son arrivée, il dut s'occuper des frontons de l'hôtel de la Bourse, d'après des motifs fournis par Verberckt, mais qui pourraient bien avoir été composés par des dessinateurs de l'École de Charles Cochin [1]. Puis, aux travaux des frontons, payés 2,600 liv. chacun, succédèrent d'autres ouvrages : groupes d'enfants, trophées d'armes, mascarons historiés et toutes les sculptures purement ornementales, auxquelles le statuaire ne dut prendre part qu'en qualité de directeur de l'entreprise. Suivant un mémoire détaillé, la totalité des sculptures de la place Royale s'éleva, « y compris 660 liv. pour les voyages de Francin et de ses compagnons », à la somme de 26,660 liv.

En outre des ouvrages qui étaient la suite de l'adjudication passée à l'intendance de Guienne le 12 août 1733, et qui furent terminés le 17 août 1751, le statuaire Francin entreprit pour son compte personnel d'importants et de nombreux travaux qui le retinrent à Bordeaux jusqu'en 1765.

Nous ne rédigerons pas aujourd'hui la nomenclature ni l'analyse de ces œuvres, nous bornant à rappeler les deux grands bas-reliefs en marbre qui décoraient le piedestal de la statue de Louis XV, par Lemoyne, bas-reliefs habilement exécutés, miraculeusement

[1] Dans son étude sur le sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne, lue à la réunion des Sociétés des Beaux-Arts à la Sorbonne, en 1882, M. Gaston Le Breton a judicieusement rappelé la participation anonyme que Charles Cochin a prise à plusieurs œuvres de nos grands statuaires, et nous avons signalé sa collaboration à la gravure de Nicolas Dupuis.

conservés et déposés encore dans un humble et sombre réduit de l'hôtel Jean-Jacques Bel, réduit pompeusement appelé MUSÉE DES ANTIQUES !

Les travaux de Francin ont popularisé sa mémoire dans le monde des amis des arts et des artistes bordelais. Voilà pourquoi un de nos anciens maires, M. Henry Brochon, voulant acquitter une dette de reconnaissance envers le statuaire habile qui a pris une large part à l'embellissement de la cité, a donné le nom de Francin à l'une des rues de Bordeaux.

Mais tout en mettant en relief les œuvres de l'élève et du neveu des Coustou, nous tenons à faire revivre le nom de Verberckt, le sculpteur qui coopéra également, quoique d'une façon moins importante, à la décoration de la place Royale de Bordeaux, et dont le souvenir était pour ainsi dire effacé.

En agissant ainsi, nous rétablissons la vérité des faits, et nous mettons en pratique cette équitable devise : *Chacun le sien.*

Charles MARIONNEAU,

Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts ; correspondant de l'Institut (Académie des Beaux-Arts).

XVI

MATÉRIAUX
POUR SERVIR A L'HISTOIRE DE LA CÉRAMIQUE.

La céramique, l'art de pétrir, de façonner la terre et de la durcir ensuite par la cuisson, était connue des Gaulois, et il ne paraît pas douteux que cette fabrication ait été pratiquée à une époque reculée dans la Brie, où l'on retrouve fréquemment des spécimens de poterie gauloise ou gallo-romaine, des amphores, des vases funéraires, des pièces communes destinées aux usages domestiques, les uns en terre rouge ornementés en relief, les

autres recouverts d'une couche noire ardoisée. Toutefois, il serait difficile de déterminer les endroits où l'on fabriquait chez nous ces produits, dont la trace se rencontre presque partout où l'on exécute des fouilles.

Sur certains points on a également découvert des poteries du Moyen Age dans des tombeaux des treizième et quatorzième siècles, ou des carreaux émaillés de la même époque. Mais la preuve que ces objets ont été fabriqués dans telle ou telle localité fait défaut, et si l'on connaît quelques fours très-anciens, on sait qu'ils ont servi à cuire la tuile ou la chaux; des conjectures seules conduisent à penser qu'ils ont pu servir à la cuisson de la poterie à une époque antérieure.

Sans remonter aussi loin, j'ai l'intention de jeter un coup d'œil sur les ateliers où la céramique, devenue un art moins grossier à partir de la Renaissance, réapparut dans la Brie et le Gâtinais, c'est-à-dire dans la contrée qui forme aujourd'hui le département de Seine-et-Marne.

Ce fut d'abord à la porte du château royal de Fontainebleau, à Avon, qu'on s'est livré à ce genre de production au seizième siècle; mais ce n'est que plus tard, — lorsque Louis XIV abandonnant la vaisselle plate eut mis à la mode la vaisselle de faïence, — qu'on vit se multiplier les fabriques de poterie, de faïence et de porcelaine, peu prospères chez nous, puisque la plupart ont disparu peu à peu. Une seule a pris une grande extension, celle de Montereau-faut-Yonne, connue aujourd'hui du monde entier.

Après avoir consacré un souvenir rapide à chacune de ces fabriques, je terminerai en vous soumettant quelques renseignements inédits qui m'ont paru n'être pas sans intérêt pour l'historique de la célèbre manufacture de Sèvres.

I

COUP D'ŒIL SUR L'INDUSTRIE CÉRAMIQUE DANS LA BRIE ET LE GATINAIS.

Avon-Fontainebleau. — On sait comment la céramique prit une importance nouvelle au commencement du seizième siècle, par

les découvertes qui surgirent et les perfectionnements apportés aux poteries à relief et à figures coloriées, que des artistes éminents ne dédaignaient pas de fabriquer et que les princes s'envoyaient en présents [1].

C'est alors que le Florentin Girolamo ou Jérôme della Robbia et, après lui, Luca, son frère aîné, tous deux réputés comme sculpteurs et émailleurs, furent appelés à travailler pour le château de Fontainebleau, en même temps que les architectes, les peintres et les statuaires italiens; leur nom figure dans les comptes des bâtiments du roi et dans les actes de baptêmes et sépultures de la paroisse d'Avon, dont Fontainebleau dépendait alors, à côté de ceux de Nicolo dell Abbate, de Sébastien Serlio, du Rosso, du Primatice.

Jérôme della Robbia, à qui François Ier avait confié les travaux du château de Madrid, dans le bois de Boulogne, était devenu architecte; il ne délaissa pas cependant sa vocation de « tailleur d'images et émailleur » qui l'avait fait exempter d'impôts ainsi que son aîné. En 1536, nous voyons qu'on lui paye 250 livres pour un grand rond de terre cuite émaillée, entouré de feuillages, fleurs, fruits, grenouilles, lézards, destiné au portail du château de Fontainebleau [2].

Il avait huit enfants et s'était si bien installé dans notre région qu'il y maria une de ses filles, — Jeanne, — à Médéric de Donon, intendant des bâtiments et seigneur de Châtres en Brie.

Ne serait-ce pas à l'ancien atelier des frères della Robbia qu'on fabriquait encore sous Henri IV, à Avon-Fontainebleau, les terres cuites au vernis minéral dont Héroard, médecin du jeune dauphin Louis XIII, parle dans ses Mémoires?

En tout cas, Héroard nous atteste l'existence de cette fabrique d'où sont sortis la *Nourrice*, le *Joueur de vielle*, l'*Enfant sur le dauphin*, la *Samaritaine*, etc., qu'on a longtemps attribués à Bernard Palissy.

C'est là que travaillèrent Claude Bertélemy et Guillaume Dupré. Le nom de Dupré est assez connu. Quant à Bertélemy, natif de Blénod en Lorraine, il ne l'était pas il y a quelques années, quand j'ai eu l'occasion de signaler au Comité des travaux historiques les

[1] Félix Bourquelot. — *Patria;* arts plastiques.

[2] Comptes des bâtiments du Roi. — J. J. Champollion-Figeac, *le Palais de Fontainebleau*, p. 143.

lettres de naturalisation que lui accorda Henri IV, au mois de novembre 1602, « en considération, dit le Roi, des ouvrages qu'il nous a fait et fait journellement en notre maison et château de Fontainebleau ».

L'un et l'autre étaient les continuateurs de Palissy [1], ses élèves peut-être, dont on confond les œuvres avec les « rustiques figulines » du maître, comme il est arrivé pour les plats signés au style BB, en creux dans la pâte, pour la *Nourrice* et le *Groupe de limaçons* qui sont au musée de Sèvres, et pour un certain nombre de pièces portant le même monogramme, conservées soit au musée de Kensington, soit dans des collections particulières.

Cette marque a fait l'objet de recherches et a donné naissance à plusieurs mémoires. M. Grasset aîné (de la Nièvre) a publié une notice établissant qu'elle ne pouvait s'appliquer au célèbre potier agénois, mais il a laissé à d'autres le soin de découvrir l'auteur des pièces céramiques au double BB. M. Riocreux a déclaré qu'elles sortaient sûrement de la fabrique d'Avon, se basant sur ce passage du journal d'Héroard : « Le 24 avril 1608, la duchesse de Montpensier vient voir à Fontainebleau le petit duc d'Orléans, second fils de Henri IV, et lui mène sa fille âgée d'environ trois ans. Le petit prince l'embrasse et lui donne *une petite nourrice* en poterie cuite qu'il tenoit. »

L'auteur du *Guide de l'amateur*, Auguste Demmin, forcé de reconnaître que ce n'est point là l'œuvre de Palissy, crut voir dans la marque BB deux DD, qu'il considère comme la signature de Guillaume Dupré.

Enfin, M. Anatole de Montaiglon (*Revue des soc. sav.*) demande si les deux BB (car ce sont bien deux B, il n'y a pas à s'y méprendre) ne sont pas plutôt le sigle de Bertélemy de Blénod.

Cette fois, la véritable attribution paraît trouvée. En effet, l'une des séries de la collection d'autographes de M. Benjamin Fillon,

[1] La tradition prétend que Palissy aurait eu aussi un atelier à Avon-Fontainebleau. On sait qu'il est l'auteur d'un superbe plat ovale, dont l'intérieur représente une nymphe étendue au milieu des roseaux, le bras appuyé sur une urne d'où s'échappe l'eau d'une source : c'est la nymphe de Fontainebleau.

D'après M. Champollion-Figeac, Benvenuto Cellini a dû également habiter Avon, où il préparait des modèles en plâtre. C'est là qu'il aurait fait les douze apôtres en émail que la duchesse d'Etampes a envoyés de Fontainebleau à Anet après la mort de François Ier.

vendue en juillet 1879, comprenait un acte notarié signé trois fois par Bertélemy, le peintre émailleur, à la date du 6 février 1626, et le B initial de ces signatures authentiques est la reproduction fidèle de ceux qu'on retrouve sur la *Nourrice* du musée de Sèvres, aussi bien que sur le *Chien* du musée de Varzy (Nièvre) et sur la *statuette* du musée de Kensington.

La biographie de cet artiste étant inconnue, il n'est peut-être pas superflu de noter ici que l'acte du 6 février 1626 fait connaître que Bertélemy de Blénod était veuf de Suzanne Chupault, avec trois enfants, Antoine, Josias et Esther, celle-ci mariée au peintre Thibault Dumées. C'est la vente à Antoinette de Pons, veuve de Charles Duplessis-Richelieu, gouverneur de Paris, de sa maison de Fontainebleau, située dans la grande rue, proche de la cour du Cheval blanc.

Bertélemy vendait-il sa maison pour s'éloigner de Fontainebleau? Ou bien, s'il est mort dans cette ville, n'appartenait-il pas à la religion réformée, comme l'indiqueraient les prénoms d'Esther et de Josias, donnés à ses enfants? En tout cas, son décès n'est constaté sur les registres paroissiaux ni à Fontainebleau, ni à Avon.

Il n'était plus là assurément quand Antoine Cléricy, de Marseille, « ouvrier du roi en terre sigillée et émaillée », vint s'établir à Fontainebleau. Tout en poursuivant l'œuvre de Bertélemy et de Dupré, Cléricy créa une verrerie près de l'église d'Avon, au bout du parc de la seigneurie du Monceau, attenant au château du Roi, ainsi que nous l'apprend le Père Dan, trinitaire, dans son *Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau,* publié en 1642[1].

Les registres paroissiaux fournissent les noms de quelques

[1] Cléricy, dont le nom figure dès 1618, pour 600 livres d'appointements, sur la liste des artistes et artisans des bâtiments du Roi, et qui résidait alors à Paris, avait obtenu de Louis XIII, en 1623, une place à la halle aux blés pour débiter ses poteries de terre. Cette concession fut renouvelée en 1648 pour « toutes sortes d'ouvrages en terre sigillée, fayances et verreries » Le céramiste-verrier étant mort vers 1650, Suzanne Bertier, sa veuve, — d'une famille du Gâtinais, — jouit du même privilége. (Archives nationales. Voir la notice de M. A. Millet sur Cléricy.)

On connaît de lui des vases, des animaux et surtout des carreaux émaillés dans le genre des azulejos arabes, pour dallage et pour lambrissage.

peintres en émail qui ont dû travailler en cet endroit sous la direction de Cléricy; ces noms sont ceux de Louis Loir, de Claude Michu, de Nicolas Durand, de Jean Durand.

Dans les dépenses des bâtiments du Roi pour 1664-1665, nous voyons que Jean Lemaire, verrier, — un successeur de Cléricy, — fournit des vases de faïence pour les orangers du château de Fontainebleau. En 1678, Jacques Perrilleux est qualifié « m^e faïencier et esmailleur en terre » dans cette ville; il était né en 1638[1].

Puis cette industrie disparaît.

C'est seulement au lendemain de la Révolution qu'une fabrique de porcelaine blanche, à pâte dure, fut établie à Fontainebleau. Créée en l'an V par Benjamin et Lalouette, elle appartenait en 1801 à Baruch-Weil, qui avait son principal établissement à Paris, rue Boucherat, et un dépôt rue du Temple. Ses ateliers de Fontainebleau occupaient quarante-quatre ouvriers tourneurs, mouleurs, garnisseurs et peintres, plus vingt-huit hommes de peine; ils furent transférés en 1811 rue de l'Égalité, dans les anciennes écuries de la reine, achetées du général Durosnel[2].

Baruch-Weil produisait cent mille pièces par an, services de table, vases d'ornement, figures et groupes, pour lesquels il employait la terre de Limoges. A sa mort, en 1832, ses fours furent supprimés, et les bâtiments transformés en habitations particulières.

Presque en même temps que celui-ci, Fontainebleau avait vu se fonder deux autres ateliers analogues : l'un, aussi rue de l'Égalité, sous la direction de Bougleux et Cie, produisant la faïence blanche et brune; l'autre, rue Saint-Honoré, 126, dans lequel l'entrepreneur Dormer fabriquait la faïence brune.

Bougleux s'était établi en 1801. Il tirait ses terres du voisinage et, pour les émaux, recevait ses matières premières de Rouen.

Quant à Dormer, Allemand d'origine et d'abord associé à Bougleux, il possédait, dès 1805, un atelier particulier, où il occupait six personnes. L'année suivante, il envoya à l'exposition des produits de l'industrie des variétés de faïences blanches, brunes, jaspées, vernissées, des poteries de terre blanche recouverte, etc.

[1] Archives de Seine-et-Marne. Prévôté de Fontainebleau.
[2] Contrat du 28 déc. 1810.

Baruch-Weil et Bougleux avaient également pris part à cette exposition.

En 1834, un excellent dessinateur et modeleur en céramique, Jacob Petit, vint relever l'ancienne fabrication de Baruch-Weil; il s'installa hors de la ville, aux Basses-Loges, sur la commune d'Avon, occupa cent cinquante ouvriers et produisit de jolies pièces. C'est chez lui que débuta tout jeune Adam-Salomon, qui se fit plus tard un nom comme sculpteur. Mais Jacob Petit abandonna sa fabrication originale pour imiter la porcelaine de Saxe, avec la marque contrefaite des deux épées de Meissen, et passa ensuite à Chantilly, laissant pour successeur M. Jacquemin, qui s'est lui-même associé depuis à l'ancienne maison Honoré et a quitté Fontainebleau [1].

La production de la porcelaine d'art, de la faïence décorée et de la barbotine, continuée par MM. Vialatte, Pointu et Lefront, occupe encore à Fontainebleau une quarantaine de personnes.

Montereau-faut-Yonne. — Jean Rognon, tuilier à Montereau en 1714, allait s'établir marchand faïencier à Paris, sur le quai des Célestins, et cinq ans après revenait dans sa première résidence pour créer une faïencerie et continuer la fabrication des « tuiles et carreaux pour la provision de Paris ».

Rognon installa des fours, avec l'agrément de M. Bignon, intendant de la généralité, et construisit des logements d'ouvriers. Déjà le matériel nécessaire était en place quand des lettres patentes du mois d'avril 1721 accordèrent à cette fabrique l'exemption de certains impôts, notamment du logement des gens de guerre, en raison — est-il dit — du dessein formé par Jean Rognon d'établir à ses frais une faïencerie au faubourg Saint-Nicolas de Montereau, proche l'endroit où l'Yonne se jette dans a Seine. Les ouvriers étaient eux-mêmes exemptés de la taille, « pourvu qu'ils ne travaillent que là ». Le privilége royal était accordé pour dix ans, avec défense de créer semblable établissement à cinq lieues à la ronde, sous peine de 3000 livres d'amende. Le fabricant pouvait placer à sa porte un tableau aux armes de Sa Majesté avec cette inscription : « Manufacture royale de faïence. » [2]

[1] Les fours de M. Jacquemin étaient à la Cave-Coignard, territoire d'Avon.
[2] Archives de la ville de Montereau, CC, 18.

Ces avantages ne suffirent pas à faire prospérer l'atelier de Jean Rognon, dont les biens et ceux de ses enfants furent saisis en 1739. La fabrique passa à François Doyard, qui y était employé depuis dix ans et avait épousé en 1729 Marie Mizeux, fille d'un bourgeois de Montereau.

Doyard occupa des mouleurs sortant de Sèvres et fournit aussi à cette manufacture quelques doreurs, lorsque l'arrêt du 17 février 1760 interdit à toute autre fabrique l'emploi de couleurs et de l'or, sauf le bleu, dans leurs décors. Il avait pris les devants et essayait un genre de fabrication nouveau en France, celui de la porcelaine anglaise opaque.

Sur ces entrefaites, un ami du dessinateur Eisen, N. Mazois, qui avait voyagé en Angleterre et dirigé à Paris, quai de la Tournelle, une manufacture de faïence, vint succéder à Doyard. En 1769, il obtint un brevet portant que les bois destinés à la consommation et à l'usage de la manufacture de terre, façon d'Angleterre, établie à Montereau, seraient déchargés du droit établi par le tarif[1]. Cinq ans après, Mazois mourut; sa veuve donna immédiatement la faïencerie à bail[2] à une société anglaise composée de Robert et Antoine Garvey, écuyers, négociants à Rouen, Jean Holker fils, inspecteur général des manufactures de France, William Clark père, Thomas Clark fils (originaires du comté de Chester) et Georges Shaw, faïencier établi à Saint-Omer.

L'acte de société contracté pour neuf ans, au capital de 40,000 livres, porte qu'on fabriquera la faïence, façon d'Angleterre, connue sous la dénomination de Queens'ware.

Les associés obtinrent à leur tour les faveurs du gouvernement. Leur maison, qualifiée manufacture de la Reine dans un arrêt du Conseil d'État du Roi du 15 mars 1775, reçoit une gratification annuelle de 1,200 livres, et ses produits sont affranchis de tous droits, comme l'étaient ceux de Sèvres depuis 1757.

William Clark mourut à Montereau le 27 décembre 1784, et Th. Hulme, dit Hall, prit alors la direction de l'établissement, où l'on occupait surtout des ouvriers anglais et belges. Il attira des élèves de la fabrique de Leech, de Douai, qui passèrent ensuite à

[1] Archives de la ville de Montereau, CC. 3.
[2] Bail devant Baron, notaire à Paris, du 31 mars 1774.

Chantilly. Les registres municipaux de Montereau fournissent les noms de quelques-uns des peintres en porcelaine et en faïence qui travaillaient chez Hall et Cie en 1785; citons Léonard Le Guay, François Duobé, Pierre Malard, et parmi les modeleurs ou mouleurs Étienne Morin, Jean Féjard, Larsonnier, Louis Borgnac.

La Révolution venait d'enlever à la manufacture de Montereau ses anciens priviléges quand Hall, resté seul propriétaire, mourut en l'an IV. Sa veuve épousa l'un des anciens associés, P. E. Antoine Merlin, qui s'installa plus largement et dirigea, au compte des mineurs Hall, trois ateliers distincts où il perfectionna les procédés et obtint d'excellents résultats.

En l'an IX, Merlin-Hall remportait une médaille d'or de 500 fr. à l'Exposition de l'Industrie, pour sa faïence nouvelle à l'épreuve du feu, et à la fin de l'an X il figurait encore avec honneur à l'Exposition de la cour du Louvre. « Ce fabricant, dit le rapporteur du jury, a partagé la médaille d'or de l'an IX avec Utzchneider et Cie de Sarreguemines; tous deux se sont perfectionnés dans le cours de l'année pour la solidité de la pâte, pour l'éclat et la dûreté de la couverte et pour l'élégance des formes. La couverte du cit. Merlin-Hall est beaucoup plus blanche que l'année passée, elle ne se laisse pas entamer par l'acier, sa forme est très-belle et la pâte très-légère; enfin, cette poterie laisse peu à désirer. »

Merlin occupa jusqu'à 200 ouvriers, et sous sa direction les céramiques de Montereau furent décorées notamment par A. Gouvrion (de Paris).

Vers 1810, la faïencerie est cédée à M. de Saint-Cricq-Cazeaux, dont le chef d'atelier a pour collaborateur un céramiste de Sèvres, Pierre-Honoré Boudon de Saint-Amans. De 1829 à 1834, MM. Thibaut et Louis Lebeuf (celui-ci député de Seine-et-Marne et régent de la Banque de France) exploitent cette fabrique et prennent part aux expositions [1]. Leurs produits sont marqués en creux dans la pâte : LL et T / Montreau.

M. de Saint-Cricq, en quittant Montereau, avait emmené avec lui le céramiste Saint-Amans et pris la direction d'une fabrique semblable à Creil. M. Lebeuf, s'associant avec Gratien Milliet et Cie, se rendit acquéreur de l'établissement de Creil et fabriqua à la fois la

[1] Médaille d'or en 1834; rappel en 1839.

porcelaine opaque et la porcelaine fine à Creil et à Montereau.

Ce sont des manufactures hors ligne par leur importance et par la perfection des procédés qu'on y emploie. Les formes données aux produits de choix sont artistiques, souvent imitées des modèles du dix-huitième siècle, avec un décor léger et de bon goût.

Les ateliers de Montereau comptaient 500 ouvriers en 1836; aujourd'hui, sous la raison sociale Barluet et Cie, ils en occupent près de 800.

La porcelaine opaque, façon anglaise, qu'on y fabrique surtout, est une terre de pipe blanche, dans laquelle entrent de l'argile des environs de Montereau, du grès de la forêt de Fontainebleau et une partie de kaolin ; elle est décorée à l'impression en camaïeu de différentes couleurs, la pâte se prêtant difficilement au décor de la peinture.

Outre cette manufacture, la ville de Montereau possède un atelier beaucoup plus modeste, pour la faïence brune et la poterie [1]. Créé vers 1740 par Larsonneur père, il a été dirigé ensuite par son fils, par Hall et par Merlin ; en l'an IV, Guerrier et Soulès, inventeurs d'un procédé pour la faïence noire, à l'épreuve du feu, le transférèrent dans l'ancien couvent des Récollets, au faubourg du Gâtinais. A Soulès succéda Bécar père, qui, avec Louis Guerrier, alla s'établir dans un village voisin, à Courbeton, en 1799. Un Anglais vint alors, Christophe Potter, qui avait fabriqué à Chantilly ; il prit possession des fours de la faïencerie-poterie des Récollets en l'an X et exposa la même année.

« Les poteries de ce fabricant, dit le rapporteur du jury, ont obtenu à une exposition précédente la distinction du premier ordre ; les poteries qu'il a présentées cette année sont très-belles, la couverte est solide et brillante. Le cit. Potter a été le fondateur en France des premiers établissements de poterie où l'on a travaillé avec quelque perfection. Le jury lui décerne une médaille d'or [2]. »

Deux ans plus tard, Potter n'était plus là. La veuve de Marc-

[1] Montereau avait une rue de la Poterie, comme Melun sa rue des Potiers; mais ces dénominations anciennes s'appliquaient aux potiers d'étain. En 1575, la confrérie des potiers d'étain de Montereau eut des difficultés au sujet d'une chapelle de Saint-Martin qu'elle voulait ériger en l'église collégiale Notre-Dame de cette ville. (Archives municipales de Montereau, GG. 109.)

[2] Un C. Potter avait fondé à Paris, rue de Crussol, vers 1780, une fabrique de porcelaine à pâte dure, décorée au pinceau ou par l'impression, qui prit en 1790

Joseph Bécar père le remplaçait et faisait diriger sa maison par son fils, qui, à son tour, prit part à l'exposition de 1806. Outre les anciens produits, il mettait en œuvre une pâte spéciale dite caillou, tenant le milieu entre la faïence noire et la poterie, et y employait une dizaine d'ouvriers.

La famille Bécar est encore représentée aujourd'hui à Montereau, où elle occupe 25 ouvriers.

Boissettes, près Melun. — Vers 1730, Thomas Desrues de Baudreville, gendre de Jean Rognon, fondateur de la manufacture de Montereau, créa à Boissettes une petite faïencerie.

La propriété de Desrues consistait en un pavillon situé dans la principale rue du village, avec un jardin derrière s'étendant vers la Seine et dans lequel se trouvait le four [1]. Il est sorti de là des vases, des plats ornementés, des carreaux, des épis en poterie vernissée verte ou bleue, dont on voit encore des spécimens surmontant des toitures du voisinage; mais cet atelier n'eut qu'une très-médiocre importance, et, en 1778, il fut transformé en une fabrique de porcelaine à pâte tendre, sous la direction de Jacques Vermonet père. Celle-ci n'existait déjà plus à la Révolution.

Auguste Demmin cite la porcelaine de Vermonet et sa marque bleue, un B.

Courbeton. — Saint-Germain-Laval. — Tout près de Montereau, à Courbeton, commune de Saint-Germain-Laval, fut installée au dix-huitième siècle par Larsonneur, dans une tuilerie depuis longtemps en exploitation, une fabrique de faïence noire bronzée. Nous en avons parlé à propos de la seconde manufacture de Montereau.

Elle a été dirigée par Louis Guerrier et fut reprise ensuite par Bécar.

le titre de manufacture du prince de Galles. Bien que Demmin le prénomme Charles, nous avons lieu de croire qu'il s'agit de Christophe Potter.

[1] Cette propriété a appartenu depuis à madame Julian, et l'on y établit une fabrique de lacets. — Comme à Melun sous Henri IV, comme à Avon au temps de Louis XIII, il y a eu très-probablement à Boissettes une verrerie. Un petit fief portait encore le nom de la *Verrerie* au dix-huitième siècle, lorsqu'il fut vendu (1756) par l'abbé de Saint-Vincent à Guillaume Loir, ancien garde du corps de l'orfévrerie de Paris. (Archives de Seine-et-Marne; bailliage de Melun, lettres de ratification, 1772-73.

Le 16 décembre 1810, M. Jean de Lesparda aîné, devenu propriétaire du château de Courbeton, fit ériger son domaine en majorat avec le titre de baron. La faïencerie s'y trouvait comprise. Il l'installa dans la basse-cour de son château et l'exploita sans grand succès, avec le concours de Henri Mamet, chimiste. Vendu après 1848, moyennant 15,000 francs, cet atelier passa en plusieurs mains, et il appartient aujourd'hui à la Société anonyme de la grande tuilerie de Bourgogne, qui y fait édifier de nouveaux bâtiments et six fours continus destinés aux produits céramiques pour constructions.

C'est aux environs de Courbeton qu'on trouve les meilleures terres blanches pour les vases de façon anglaise, et qui sont particulièrement employées à Creil et à Montereau.

Melun. — Les Fourneaux. — Une fabrique de faïence et poterie a été créée à Melun vers 1760, dans la rue des Potiers (un nom ancien, mais qui s'appliquait aux potiers d'étain). Elle était fort modeste. En l'an X, c'est un nommé Leriche qui l'exploitait; en 1812, Louis Gabry, lui ayant succédé, entretenait huit ouvriers et accusait un produit de 20,000 francs.

Vers 1825, Gabry, voulant agrandir son atelier, le transféra aux Fourneaux, à 1,500 mètres de Melun, sur le territoire du Mée, dans une tuilerie qui avait appartenu à des sociétaires du Théâtre-Français, à Talma, mademoiselle Mars et mademoiselle Duchesnois. Jullien, dernier exploitant de cette tuilerie, avait lui-même produit des carreaux perfectionnés et des losanges pour carrelage, dont quelques spécimens ont figuré à l'exposition ouverte à Paris le 25 août 1823.

La faïencerie-poterie de Gabry, aux Fourneaux, après avoir occupé jusqu'à 90 ouvriers, dont 40 enfants (en 1845), et avoir obtenu une mention honorable à l'Exposition universelle de 1849, a disparu il y a quelques années.

On y a fabriqué, en dehors des ustensiles de ménage, des vases d'ornements, des carreaux ornés d'arabesques, des plaques, des jouets d'enfants. Il en existe des échantillons au Musée de Sèvres.

Dans les derniers temps, on n'y faisait plus que de la poterie commune, sous la direction de M. Gabry fils.

Provins. — Une petite faïencerie fut montée à Provins en 1792,

avec deux ou trois ouvriers seulement; en 1811, Pierre-François Gaillard y exerçait encore, avec un seul ouvrier.

D'après les renseignements statistiques que nous avons consultés, Gaillard déclare qu'il emploie l'argile, la terre à mortier, la marne, le plomb, l'étain, le sable de Nevers et de Salins.

Cette faïencerie ne tarda pas à disparaître.

Il existait dans la même ville une poterie de terre cuite fondée en 1760; exploitée en 1820 par Hermange fils, qui y occupait trois ouvriers, elle cessa toute fabrication quelques années plus tard [1].

Meaux. — Montigny-Lencoup. — La Ferté-sous-Jouare. — Nous ne ferons que noter en passant la poterie commune de Meaux, de Montigny-Lencoup et de La Ferté.

Il y avait deux petites fabriques à Meaux au commencement de notre siècle, qui continuaient tant bien que mal les traditions de Germain Terlan, établi dans cette ville vers 1730 [2].

A Montigny-Lencoup, la poterie de terre occupait trois ouvriers en l'an IV et un seul l'année suivante [3].

A La Ferté-sous-Jouarre, il y avait aussi deux fabriques de poterie sans importance exploitées en 1820 par les frères Carette.

Rubelles. — Ce village, situé à la porte de Melun, a eu une fabrique de faïence vernissée fondée en 1836, et qui a existé pendant vingt-deux ans.

C'est le baron de Bourgoing, ancien ambassadeur, mort sénateur en 1866, qui, ayant inventé une terre de pipe à émail ombrant, plombifère et alcalin, fonda chez le baron Alexis Du Tramblay, au château de Rubelles, cet atelier où il mit son invention à l'essai [4]. Moitessier dirigea la fabrication. Il y avait là en 1839

[1] En ce moment même, M. Lombard, exploitant la tuilerie de Septveilles-Sainte-Colombe, près Provins, tente des essais de terre cuite artistique; il vient d'exécuter deux portraits-médaillons de Pierre Dupont et d'Hégésippe Moreau.

[2] Germain Terlan, maître potier de terre à Meaux, exerçait encore en 1740. (Archives de cette ville, DD., 20.)

[3] Le *Dictionnaire des postes pour* 1817 mentionne une fabrique de porcelaine dure à Nemours; les recherches que nous avons faites pour retrouver la trace de cet établissement sont restées infructueuses.

[4] Le baron de Bourgoing avait pris, dès 1827, un brevet d'invention pour la lithophanie transparente en porcelaine dure; il a laissé un traité manuscrit sur ses essais et sa fabrication.

trois fours, douze tours de différents modèles, une presse à terre et un manège à deux chevaux en pleine activité ; 30 à 40 ouvriers y étaient occupés.

Les émaux ombrants de Rubelles ont obtenu en 1844 une médaille de bronze, à l'exposition de l'industrie, une médaille d'argent en 1849, et deux autres récompenses aux expositions universelles de 1851 et 1855.

M. Du Tramblay continua l'exploitation commencée par le baron de Bourgoing, puis ce fut M. Hocédé, son gendre, de 1855 à 1858, époque à laquelle la fabrication a été abandonnée.

Les formes et l'ornementation des poteries de Rubelles avaient de l'originalité, les décors étaient d'un genre nouveau; aussi Demmin, en constatant que ces pièces, assez rares aujourd'hui, sont recherchées malgré le peu de dureté de l'émail, ajoute-t-il qu'elles appartiendront un jour à la curiosité.

La matière employée se composait de 100 parties de sable de Fontainebleau, de 80 de borax (sel), de 80 de minium (plomb) et de 20 de potasse.

L'importance des produits fabriqués en cet endroit n'a pas dépassé 80,000 francs par an. Il y a eu des services de table, des services à thé, — quelques-uns à jour et armoriés, — des plaques avec portraits, paysages, sujets de genre, des carreaux de revêtement ornementés, des vases, des suspensions, des jardinières, des médaillons bleus, verts ou lilas. Un service de table armorié fait à Rubelles pour le roi de Hollande se trouve maintenant au château de Loo.

D'abord ces produits ne furent pas signés, puis on y mit diverses marques : A. D. T. (Alexis Du Tremblay), A. D. T. S. et M., *Rubelles, S. et M.*, en creux dans la pâte, ou encore un cachet rond portant : *Rubelles, brevet d'invention.*

Montigny-sur-Loing. — Enfin il nous reste à citer un dernier atelier de céramique artistique installé en 1872, à Montigny, par M. Eugène Schopin, artiste peintre.

Tout en recherchant la finesse de la pâte, M. Schopin s'efforce de réussir par l'originalité du décor pour les grands panneaux et par la simplicité du dessin pour les petites pièces. Ses plats et ses assiettes ornés d'oiseaux, de papillons, de plantes, de légères guir-

landes de fleurs, ainsi que plusieurs panneaux de grande dimension, dont il est à la fois le modeleur, le décorateur et le fournier, ont figuré au Salon dans ces dernières années et à l'exposition universelle de 1878.

J'ai terminé l'esquisse, fort insuffisante sans doute malgré son étendue, de nos fabriques briardes de produits céramiques.

Permettez-moi de passer maintenant sans transition à la seconde partie de ma communication; je ne changerai pas d'ailleurs de sujet.

II

Documents relatifs à la manufacture de porcelaine de Sèvres et à celle de Munich en 1767.

On sait que ce sont les frères Dubois qui créèrent à Vincennes en 1738, aux frais d'Orry de Fulvy, gouverneur du château et intendant des finances, une fabrique de porcelaine qui resta longtemps dans la période des essais, et que, transférée à Sèvres en 1756, au compte des fermiers généraux, elle prospéra, fut achetée en 1759 par Louis XV, et devint ainsi manufacture royale, avec madame de Pompadour pour protectrice.

On y obtenait seulement la porcelaine tendre, qui était fabriquée à Rouen depuis 1673, à Saint-Cloud depuis 1695, et désignée alors sous le nom de porcelaine française. Le secret céramique de la pâte dure de Chine, exploité à Meissen en Saxe depuis 1704, et introduit à Strasbourg en 1719 par Wackenfeld, ne devait être connu à Sèvres qu'un demi-siècle plus tard.

Les fils de Pierre Chicoineau, de Saint-Cloud, avaient bien obtenu en 1702 un privilége pour fabriquer la porcelaine *de pâte exactement semblable à celle de la Chine;* mais leurs essais étaient restés stériles.

Le naturaliste Guettard, en publiant à Paris, en 1765, son mémoire sur l'existence dans notre pays de matières identiques avec celles qu'on employait pour la porcelaine de Chine, appela l'attention des céramistes sur le kaolin d'Alençon et de Limoges. Cette indication allait aider à la découverte du secret qu'on cherchait

toujours à pénétrer. Cependant il fallut attendre quelques années encore.

A cette époque, la France entretenait à Munich un ministre accrédité près de l'électeur de Bavière, diplomate dévoué, ami des lettres et des arts, estimé dans les cours d'Allemagne, où il résida de 1740 à 1776, et favorablement apprécié à Versailles. C'était le chevalier Hubert de Folard, né à Avignon le 29 juin 1709, neveu de Folard le tacticien, le commentateur de Polybe.

En 1767, Hubert de Folard pensa doter Sèvres du procédé de fabrication si longtemps cherché, et, en même temps, d'un praticien habile. Il avait appris par Pfeffel (de Colmar), littérateur et historien alors attaché au duc des Deux-Ponts en Bavière, qu'un M. de Limprünn, directeur de la manufacture de porcelaine créée à Munich par le comte de Haimhausen, président de la cour des monnaies, connaissait le fameux secret [1] et était disposé à quitter son pays. Il s'agissait d'un jeune chimiste de talent, dont les produits rivalisaient, disait-on, avec ceux de la Saxe.

Folard s'assura qu'il passerait volontiers au service du Roi de France et serait même flatté d'occuper un emploi convenable à Sèvres. Le duc de Choiseul, ministre des affaires étrangères, en fut avisé; Folard lui adressa des lettres pressantes, y joignit des notes rédigées par Pfeffel; en même temps on fit passer à Limprünn des spécimens de terres françaises et des fragments de vieux sèvres pour servir à des expériences déterminées.

Le fait est révélé tout au long par les lettres que Folard a écrites au ministre Choiseul, et dont les minutes ont été retrouvées par hasard dans un village voisin de Melun. Ces lettres feront mieux connaître les détails qui peuvent intéresser l'histoire de la céramique; je les transcris ci-après.

[1] Alexandre Brongniard s'étonne que le secret de la fabrique de Meissen ait été si longtemps et si bien gardé, en dépit des rigueurs qui menaçaient le révélateur.

Aug. Demmin (*Guide de l'amateur*) impute le retard fâcheux que subit à ce sujet notre pays, pays d'initiative et de rapides conceptions, au système des monopoles et des patentes royales qui, tenant Sèvres pour ainsi dire barricadé, paralysaient l'industrie privée de la céramique et étouffaient dans son germe tout essai sérieux, toute concurrence intelligente.

Le chevalier Hubert de Folard au duc de Choiseul.

« A Munich, le 29 mars 1767.

« MONSEIGNEUR,

« Voici un mémoire qui m'a été remis pour m'engager de proposer à la manufacture royale de porcelaine de Sèvres de prendre à son service M. de Limprünn, le fils, qui est actuellement à la tête de la fabrique de porcelaine de Munich. Le sujet est bon et habile dans son métier, au dire de ceux qui le connoissent; mais je ne saurois garantir s'il a, comme il le dit et comme on me l'assure, le secret de la pâte de porcelaine d'ici, qui égale celle de Saxe et n'est pas vitricible comme on le reproche à celle de Sèvres. C'est de quoi on jugera chez nous par deux pièces de porcelaine que je remettrai à un de vos courriers, qui m'a promis de passer ici en retournant de Vienne à Versailles. Ces deux pièces sont dans une boîte cachetée à votre adresse. Les experts les mettront au four ou au creuset, pour éprouver jusqu'à quel point la porcelaine de Munich résiste au feu et si elle est moins vitricible que la nôtre; enfin, vous verrez si l'acquisition du compositeur de cette pâte peut être avantageuse à la manufacture roïale de Sèvres.

« La place de M. de Limprünn à Munich lui vaut, m'a-t-on dit, environ 6,000 livres par an; je crois qu'il se contenterait de moins chez nous si on lui donnait un emploi honnête tel que celui de directeur ou inspecteur, ou tel autre approchant dont il pût être flatté.

« Je vous prie de me donner vos ordres dès que vous le pourrez, afin que je l'arrête s'il nous convient, ou que je le laisse aller si nous n'avons pas besoin de son secret et de ses connoissances.

« On pourroit, si l'on vouloit, avoir aussi son frère aîné, actuellement directeur en chef de l'hôtel des monnoies d'Amberg, qui entend très-bien cette partie et surtout la manière de monnoïer à peu de frais. C'est lui qui, sous la direction de son père, a établi cet hôtel des monnoies et qui le fait aller. Il y a un troisième frère, bien fait, très-adroit à tirer les armes, qui entend bien les mathématiques, le génie, le dessin, actuellement employé avec le sieur Michel, ingénieur français, à lever la carte de la Bavière. Ce jeune homme désire servir dans nos troupes. Son père lui donneroit 400 livres de pension et même davantage s'il le falloit absolument. En prenant les deux frères ou tous les trois, on auroit celui de la porcelaine à meilleur marché.

« J'ai l'honneur d'être, etc.

« FOLARD. »

Mémoire joint à la lettre précédente [1] :

« La décadence dans laquelle la monnoie d'ici est tombée depuis quelque temps, paraissant devenir funeste à deux manufactures que le comte de Haimhausen, président de la cour des monnoies, a établies avec des soins et des dépenses incroyables, il se présente peut-être une occasion excellente de porter la manufacture roïale de porcelaine au plus haut degré de perfection.

« Tous les connaisseurs conviennent qu'on possède en Bavière le vrai secret de la pâte de porcelaine, qui semble encore nous manquer; et c'est un fait avéré qu'on a fondu chez le comte de Haimhausen les débris d'une tasse de Sèvres dans une jatte de la manufacture de Munich. Celle-c est dirigée par M. de Limprünn, fils du directeur en chef ou plutôt du créateur de la monnoie et le bras droit du comte de Haimhausen. Ce jeune homme qui a seul les secrets de la pâte et de la préparation des couleurs, et qui les a étudiés autant en chimiste qu'en chef de manufacture, témoigne un éloignement extrême de garder son emploi s'il devait passer sous une autre dépendance que celle de la cour des monnoies. Je sais de bonne part que lui et son père ne demandent pas mieux que de le voir au service de Sa Majesté. Je le connois, c'est un homme doux, laborieux et qui a de très-belles connoissances dans cette partie, parlant assez joliment le français.

« Si vous jugez que ce soit là une acquisition à faire, je vous supplie de me donner vos ordres le plutôt possible, d'autant que, — le comte Piosasque ne s'en cache pas, — le roi de Sardaigne est dans l'intention d'établir une manufacture de porcelaine et a déjà fait parler sous main au père du jeune homme et cajole celui-ci d'une manière extrême.

« Je ne sais si je dois vous présenter comme un motif de le recevoir que la porcelaine de Munich ne le cède à celle de Saxe que du côté de la blancheur, un peu inférieure à celle de Meissen, mais qu'on est sûr de lui donner dès que les pâtes auroient eu le temps de mûrir. Il n'y a que trois ans que la manufacture est en état, et quoi qu'il y travaille déjà des centaines d'ouvriers, ils ne suffisent pas à l'ouvrage que Venise seule commande pour le Levant. Peut-être qu'en nous attachant M. de Limprünn, notre porcelaine qui n'est encore qu'un objet de luxe vraiment roïal, pourroit-elle en devenir un de commerce, comme celle de Munich le seroit infailliblement devenue si elle n'eût essuyé des contradictions de plus d'une sorte et si elle n'étoit pas actuellement menacée d'une secousse que tous les établissements de cette nature ont éprouvée en Bavière. »

[1] Ce mémoire est de la main de Chrétien-Frédéric Pfeffel.

De Folard au duc de Choiseul.

« A Munich, le 6 avril 1767.

« MONSEIGNEUR,

« Voici une note que je me dépêche de vous envoyer, afin qu'elle arrive avant votre décision, à laquelle elle pourra contribuer, surtout si vous avez la bonté d'attendre les deux tasses de porcelaine d'ici mentionnées dans la note et que j'ai expédiées dans une petite boëte par le chariot de poste, parti aujourd'hui pour Strasbourg, à l'adresse de madame de Fresney, qui aura soin de vous l'envoyer aussitôt.

« J'ai l'honneur, etc.

« FOLARD. »

Note jointe[1] :

« Les deux tasses de porcellaine que voici ne sont sorties du four que d'hyer au soir; elles constatent d'une manière sensible l'excellence de la pâte qu'on emploie dans la manufacture d'icy.

« On a fondu dans l'une un gros débris de Sèvres et dans l'autre une demi-douzaine de clous de fer battu.

« Il est essentiel de remarquer à cet égard que les fours où la cuisson des porcellaines de Bavière se fait, sont disposés de manière que l'on y range les différentes pièces sur plusieurs files, les unes plus près, les autres plus loin de la porte, en raison du degré de feu plus ou moins violent qu'il faut leur donner. Or, il a suffi pour mettre en fusion la porcellaine de Sèvres de la placer au troisième rang; le fer battu a coulé au second.

« La personne qu'on a eu l'honneur de proposer à M. de Folard pour la faire entrer au service du Roy, possède à fond le secret de cette pâte, par théorie et par pratique. Elle a présidé à la construction des fours et distribue aux peintres les couleurs dont ils ont besoin, qu'elle compose et mélange seule. Elle est ce qu'on appelle en Saxe l'arcaniste universel.

« Comme la catastrophe de la manufacture de Munich paraît devoir suivre immédiatement la retraite du comte de Haimhausen, ancien président de la Cour des monnoies, qui l'a créée, il semble à propos, si le sujet agrée, d'en accélérer l'acquisition, de peur que les émissaires de Sa Majesté sarde ne s'en emparent, ainsi qu'ils l'ont fait déjà ici et en Bohême de quantité d'ouvriers en fer et autres.

« A Munich, ce 6 avril 1767. »

[1] Cette note est de Pfeffel.

De Folard au duc de Choiseul.

« Munich, le 9 mai 1767.

« MONSEIGNEUR,

« J'ai reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 28 du mois dernier, avec le mémoire sur la porcelaine, dont je ne communiquerai au sieur Limprünn que ce qu'il en doit savoir pour me fournir les éclaircissemens que nous lui demandons, tant sur la matière de la pâte que sur la construction des fourneaux de la manufacture de Munich. Je garderai pour moi seul ce qui n'est pas à communiquer. Je ne négligerai rien pour me procurer moi-même un échantillon de la matière dont on se sert ici pour composer cette pâte, au cas où le sieur Limprünn ne voudroit pas m'en donner.

« J'ai l'honneur d'être, etc.

« FOLARD. »

« Munich, le 12 mai 1767.

« MONSEIGNEUR,

« Je n'ai pas différé de demander les éclaircissements que vous souhaitez sur la pâte de porcelaine et les fourneaux de Munich ; je me suis servi de M. Pfeffel, qui a été jusqu'à présent l'entremetteur et a recueilli dans la note ci-jointe le précis de la réponse de M. de Limprünn, le père, qui ne sait pas assez de français pour s'exprimer en cette langue. M. Pfeffel demande grâce pour les termes impropres que l'on trouvera dans sa note, sur une matière qui lui est étrangère.

« Vous jugerez, Monseigneur, beaucoup mieux que je ne saurois faire, de la valeur des offres de M. de Limprünn. J'ajouterai seulement que l'expédient qu'il propose d'essayer dans les fours d'ici les échantillons de terre et les matières que vous voudrez bien m'envoyer pour cet effet, me paroît capable de lever promptement tous nos doutes. J'en suis d'autant plus charmé que, sans cela, il auroit fallu en venir à deux extrémités également désagréables : à l'appeler en France pour y faire lui-même la recherche des terres qu'il compte y trouver, ou à refuser ses offres dans la persuasion où nous sommes que la France ne produit point de matières propres à faire la porcelaine dans le goût de celle de Saxe et de Munich.

« Une autre remarque relative au mémoire que vous m'avez envoyé, c'est que la manufacture d'icy n'a point cessé et ne cessera vraisemblablement jamais. L'Électeur a déjà assigné sur sa cassette les 400 livres qu'il faut par semaine pour entretenir l'école de peinture et de sculpture que le comte de Haimhausen a établie à la suite de cette manufacture

et dont les élèves sont payés à proportion de leurs talents[1]. Ainsi, si M. de Limprünn cherche à quitter, c'est plutôt parce que certaine cabale a pris le dessus sur le comte de Haimhausen, son protecteur, que par besoin de demander du service ailleurs.

« Je n'ai pas ouï dire que la manufacture de Munich ait essuyé des pertes essentielles par la faute de la construction de ses fours. Il est vrai que, dans les premiers temps, plusieurs fournées de porcelaine ont été écrasées par la chute des fours, mais c'était lorsque M. de Limprünn faisait ses expériences, pour lesquelles M. de Haimhausen a toujours libéralement fourni les fonds nécessaires. Rien de pareil n'est plus arrivé ensuite, et l'on ne peut reprocher à la porcelaine d'icy d'autre défectuosité provenant de la cuisson que celles auxquelles la porcelaine de Saxe est également sujette : un défaut de rondeur et quelques crevasses. Mais, outre que ces défectuosités sont assez rares, elles proviennent plutôt de la négligence des ouvriers, qui ne laissent pas assez sécher les pâtes avant de les mettre au four, ou qui les arrangent mal dans les terrines de cuisson, que de toute autre cause particulière.

« Si vous croyez, Monseigneur, que les propositions de M. de Limprünn, — supposé qu'il puisse les réaliser, — sont acceptables, je vous supplie de me faire parvenir votre décision bientôt, et en tout cas les échantillons d'argile et de terre qu'il a demandés. Jusqu'icy il n'a rien transpiré de la résolution qu'il a prise de s'expatrier, mais il n'est pas à présumer que M. le comte de Piosasque, Piémontois, l'ignore longtemps ; et il n'est pas douteux que le sachant, il ne cherche à l'engager pour la cour de Turin. Au pis, que risqueroit-on de le faire venir à Paris en lui assurant un emploi dans la manufacture de porcelaine, avec des appointements honnêtes et à condition qu'il tiendra ce qu'il promet? Au cas où il ne tiendrait pas, nous serions libres de le renvoyer en lui payant une gratification pour les frais de son voyage, aller et venir.

« J'ai l'honneur d'être, etc.

« FOLARD. »

Note de Pfeffel jointe à cette lettre :

« Il y a deux sortes de pâtes qui peuvent servir à faire de belle porcelaine, l'une naturelle, l'autre préparée et artificielle.

« J'appelle pâte naturelle cette terre fossile qu'on trouve aux environs de Passau, en cinq ou six autres endroits de la Bavière, dans le pays de

[1] C'est en 1767, au moment où s'échangeait la présente correspondance, que fut aussi créée à Paris l'école royale gratuite de dessin, à la tête de laquelle on plaça le peintre Bachelier, qui devint ensuite directur de la manufacture de Sèvres.

Bareith et jusque dans la Basse Saxe, mais que tout le monde ne connoît pas pour ce qu'elle vaut effectivement. La nature a fait presque tous les frais de cette première espèce de pâte, l'artiste la perfectionne seulement et la rend propre à l'usage auquel on la destine. De là vient que nous avons vu à Munich de simples potiers de terre faire de la porcelaine sans savoir ce qu'ils faisoient, et que d'un autre côté la terre de Passau a été longtems employée dans une misérable manufacture de faïence.

« La manufacture de porcelaine de Munich se sert indifféremment de la terre de Passau et d'autres terres de ce pays-ci qui lui sont plus ou moins analogues, en y ajoutant plusieurs autres matières, dont l'étude a conduit M. de Limprünn à découvrir le secret de la porcelaine.

« Avec ce secret il prétend faire de la porcelaine en tout pays et ne doute pas que la France n'abonde en matières propres à cet usage. Il demande pour base de sa composition de la terre argileuse blanche, qui supporte le feu d'une verrerie sans entrer en fusion et qui, de plus, conserve sa blancheur.

« Si nous avons en France de pareille argiles, il peut se passer entièrement de la terre de Passau et de toutes celles qui lui sont analogues. La nuance de blancheur que ces argiles auront conservée dans le feu sera la nuance de la porcelaine qu'on en tirera. Si nous avons des argiles qui, semblables à celles de Saxe, soutiennent le feu, mais y perdent leur blancheur sans se brunir ou se roussir absolument, il lui suffira d'y mêler une troisième, une quatrième ou moindre partie de terre de Passau ou autre analogue pour rendre à ces argiles toute la blancheur qu'on peut désirer.

« Enfin il ne désespère pas de trouver en France d'autres matières propres à remplacer, dans cette opération, la terre de Passau, mais sur la nature desquelles il lui serait encore difficile de s'expliquer.

« Comme M. de Limprünn ne saurait se persuader que toutes nos montagnes, collines et côteaux de France soient purement composés de terres ou pierres calcaires, quartzeuses ou coquillères, il propose qu'on lui envoie des échantillons de nos argiles blanches, de nos marnes blanches ou bleuâtres, de nos terres sigillées blanches, de toutes sortes de terres et argiles qui ne sont ni calcaires ni ferrugineuses. Il offre d'en faire l'essai dans ses fours, et s'il leur trouve la qualité qu'il leur demande, il répondra du succès de sa composition. Il ne lui faudra de chaque espèce que de petits morceaux gros comme une noisette, et il n'y aura point de mal quand même ils auroient été déposés pendant plusieurs années dans un cabinet d'histoire naturelle. Quant aux autres matières qui entrent dans la composition de sa porcelaine, il n'en peut rien dire tant qu'il ne reconnaîtra pas la nature de nos argiles, à laquelle il les

faudra assimiler; mais il ne doute pas qu'il ne les trouve en quantité dans plusieurs provinces du royaume.

« Après la pâte, ce qu'il y a d'essentiel, ce sont des fours d'une construction particulière et capables de supporter le feu le plus violent. M. de Limprünn prétend que la forme et la dimension des fours doivent être proportionnées à l'excellence de la pâte dont on se sert : c'est-à-dire qu'une pâte parfaite demandant le feu le plus ardent qu'il soit possible de donner, il faut construire les fours de façon à lui administrer ce dernier degré de chaleur; qu'une pâte moins parfaite se doit cuire dans un four d'autres dimensions, et ainsi de suite en mesurant toujours le degré du feu sur le degré de bonté de la pâte et en donnant aux fours des dimensions proportionnées au feu qu'on y doit allumer.

« Il prétend d'ailleurs que le four dont il se sert est susceptible de toutes ces sortes de proportions, et qu'au moyen d'un petit nombre d'expériences il découvrira toutes celles qu'exigeront les matières à employer.

« Ne pourrait-on pas, si l'on se détermine à lui envoyer des échantillons de nos argiles, y joindre un morceau de la pâte dont le Roi a le secret et dont la matière se trouve en France, et lui ordonner d'en faire l'essai dans ses fours? Et afin qu'il ne sache pas ce que c'est, ne pourroit-on simplement numéroter les différents échantillons?

« Je ne dois pas oublier qu'autant que j'ai pu recueillir des propos de M. de Limprünn, ses fours sont construits d'une sorte de terre à creuset, que la violence du feu en a fait crouler plusieurs et fondu ou vitrifié grand nombre d'autres avant qu'il eût trouvé le secret de les rendre à l'épreuve. Les terrines ou étuis dans lesquels on enferme les porcelaines mises au four me paroissent faits de la même matière.

« Comme M. de Limprünn a étudié la porcelaine en physicien et non pas en simple manufacturier, qu'il a été formé à l'emploi qu'il occupe par son père, chimiste excellent et consommé dans toutes les parties de la minéralogie, il faut croire qu'il ne s'engagera à rien qu'il ne soit en état de tenir. Au reste, il est assez sage et assez modeste pour n'aspirer point à un poste de directeur ni de sous-directeur de la manufacture de France. Il sent très-bien qu'un poste de premier commis des manutentionnaires ou d'inspecteur des pâtes, des fours, etc., à cette manufacture vraiment roïale, vaut tout au moins une direction en chef de celle de Munich, et ce ne sont pas les titres qu'il ambitionne. Résolu de quitter un employ qui le subordonneroit désormais aux plus grands ennemis de son père et de sa famille, il ne demande qu'un sort à peu près pareil à celui dont il jouit ici, et qui lui soit assuré sur le pied d'appointement et non comme une simple récompense. »

De Folard au duc de Choiseul.

« A Munich, le 3 juin 1767.

« MONSEIGNEUR,

« Le sieur de Limprünn a mis au creuset une théyère que je lui ai donnée de notre terre de pipe, si commune en France; elle a soutenu le degré de feu de la porcelaine de Munich sans se vitrifier, d'où il conclut qu'elle est propre à la porcelaine. Il se fait fort d'en faire d'aussi bonne que celle de Munich ou de Saxe. Il dit qu'à la vérité elle a perdu de sa blancheur, mais qu'il sait comment y remédier.

« Il attend avec impatience votre décision sur le dernier mémoire que j'ai eu l'honneur de vous envoyer de sa part. Il a si fort envie d'être employé en France qu'il sera content de toutes les conditions auxquelles on voudra bien accepter ses services.

« J'ai l'honneur d'être, etc.

« FOLARD. »

« A Munich, le 15 juillet 1767.

« MONSEIGNEUR,

« J'ai reçu les lettres que vous m'avés fait l'honneur de m'écrire le 6 de ce mois, nos 24 et 25. Je suspendrai l'exécution des ordres de la première... A l'égard du mémoire de M. Bertin contenant la réponse aux offres du sieur Limprünn, je la lui annoncerai en l'accompagnant de toutes les honnêtetés que mérite sa bonne volonté.

« Je vous prie de me prescrire l'usage que je dois faire des deux tasses de notre porcelaine mentionnées dans le mémoire de M. Bertin; si c'est un équivalent des pièces de porcelaine que le sieur Limprünn nous a fournies, c'est trop peu de chose de notre part, et si c'est pour son instruction, il me semble qu'il est inutile d'instruire un étranger que nous ne voulons pas employer à notre service.

« J'ai l'honneur d'être, etc.

« FOLARD. »

Comme on vient de le voir, les pourparlers avaient duré quatre mois, et l'affaire ne réussit pas.

Le ministre d'État Bertin, à qui ses attributions donnaient la haute main sur la manufacture royale, refusa les services du céramiste bavarois. Il entrevoyait sans doute le moment où, sans recourir aux lumières d'un étranger, on mènerait à bonne fin les essais tentés jusque-là avec plus de persistance que de succès.

Lorsque s'échangeait la correspondance de Folard avec le duc de Choiseul, Maurin des Abiez sollicitait et obtenait l'autorisation d'installer à Vincennes, dans les locaux mêmes où la fabrique de Sèvres avait pris naissance vingt-neuf ans auparavant, une manufacture royale de porcelaine à pâte dure, dont, il est vrai, on ne retrouve guère trace en dehors des lettres patentes de 1767.

Les recherches se poursuivaient toujours.

Ce fut seulement deux ans plus tard, en 1769, qu'on obtint à Sèvres les premiers spécimens de porcelaine dure, de pâte blanche translucide, parfaitement réussis.

La connaissance des démarches tentées en 1767 en vue d'attacher M. de Limprunn, de Munich, à la manufacture royale de Sèvres pour y fabriquer la pâte dure, ne présente pas sans doute un intérêt capital; cependant, c'est un détail certain, qui est resté inconnu de ceux qui ont abordé l'historique de cet établissement.

D'autre part, l'existence de la fabrique de porcelaine de Munich, auprès de laquelle le comte de Haimhausen avait placé à ses frais une école de peinture et de sculpture, semble elle-même assez peu connue, car je ne l'ai vue citée nulle part, et Auguste Demmin n'en fait pas mention [1] dans son ouvrage, où se trouvent pourtant énumérées les fabriques les plus modestes.

Il y a donc là au moins deux faits nouveaux, qui m'ont paru mériter de vous être signalés.

Th. Lhuillier,

Vice-président de la Société d'archéologie, sciences, lettres et arts de Seine-et-Marne (section de Melun); officier de l'Instruction publique.

[1] Il cite seulement à Munchen (Munich) une fabrique de terre cuite sans couverte, qui existait vers 1600.

XVII

CHATEAUX DU BAS BERRY

I

CHATEAU DE VILLEGONGIS.

Commune de Villegongis (Indre).

A gauche de la route de Châteauroux à Levroux, sur la rivière de la Trégonce, se trouve le beau château de Villegongis, qui est la demeure de la branche aînée de la famille de Barbançois.

Ce château qui vient d'être réparé par M. Arveuf, architecte de Paris, se montre comme un des monuments les plus remarquables de l'école brillante de la Renaissance. Ce savant architecte présume qu'il est dû à celui qui a construit Chambord : suivant lui, l'ornementation des cheminées semble l'indiquer. Ce sont bien les décorations du seizième siècle, au temps de François Ier ; un écusson où l'on voit une vache passant au grelot d'or, constate cette époque. La façade antérieure du château est ornée des plus fines sculptures; ce sont des coquilles, des têtes saillantes, des figures de tout genre. Les fenêtres, enjolivées aussi de sculptures, se réfléchissent dans les eaux de la Trégonce. Les cheminées surtout se font remarquer par une grande richesse d'ornements : les colonnes, les corniches, les consoles, les pyramides s'y multiplient avec autant de goût que de grâce. A la cheminée de droite, c'est un souverain, assis sur un trône, dans une niche entourée de la plus brillante décoration; à la cheminée de gauche, une tête de femme sort d'une tour ; à côté est un amour; un seigneur, habillé d'une grande robe, passe à la dame un panier de fleurs (on explique aujourd'hui que la première cheminée représente saint Jacques; la seconde, une sainte, un ange et un prêtre). Les lucarnes étaient ornées de plumes d'autruche, comme au temps de François Ier; on les a rétablies. — Le

grand escalier est orné de rosaces, de pendentifs, et se fait remarquer par une grande élégance. Au-dessus, dans le toit, existait une coupole qui n'a pas été rétablie. — Le château est entouré de larges fossés remplis par les eaux de la Trégonce. — Les intérieurs ne sont pas terminés.

Ce précieux monument a couru de graves dangers pendant la Révolution. Le conventionnel en mission dans l'Indre, Michaud, dont on n'a pas eu cependant trop à se plaindre, avait ordonné la démolition de tout ce qui rappelait la féodalité. On raconte à ce sujet que le marquis de Barbançois, qui avait, en 1789, donné quelques gages à la Révolution, vint trouver Henri Devaux, l'agent de la commune chargé de faire exécuter les ordres du représentant Michaud, et lui fit observer combien il serait malheureux de laisser détruire des objets d'art aussi remarquables. Cet Henri Devaux, qui était très-jeune et très-intelligent, qui est devenu depuis célèbre avocat à Bourges, procureur général, député et conseiller d'État, comprit très-bien les raisons du châtelain et lui fit cette réponse : « *Prenez les ouvriers vous-même; payez-les bien et faites-les boire; ils n'iront pas vite en besogne; ce régime ne peut durer longtemps.* » Ce conseil lui réussit.

Nous n'avons pas à nous occuper de l'origine de la terre de Villegongis, mais seulement de l'époque à laquelle le château fut construit.

Villegongis n'était qu'un simple fief, lorsque Pierre D'Aumont, baron de Châteauroux, accorda à Jacques de *Brisay*, seigneur de Villegongis, des droits de châtellenie et de justice. Par alliance, la terre advint à Avoye de Chabannes qui fit bâtir le château actuel. — Parmi les seigneurs qui succédèrent, il faut noter Guillaume Boyleau, Hugues de Saint-Mor, Philippe de Menou. Une marquise de Menou épousa Abel de Brisay, et fit hommage au baron de Châteauroux en 1529. Abel de Brisay n'eut que des filles, ce qui fit passer la seigneurie dans la famille de Neuchèse. Par suite de nouveaux partages, Jacqueline de Neuchèse apporta la terre de Villegongis à Léon de Barbançois, marquis de Sarzay, et depuis elle est restée dans cette famille.

La famille de Barbançois est trop importante pour que nous n'en présentions pas une courte histoire. Cette famille tire son nom d'un fief, situé dans le voisinage de la ville de Chastellux, dépar-

tement de la Creuse. Dans le milieu du quatorzième siècle, la famille de Barbançois avait transféré sa résidence au château de Sarzay, près de La Châtre (Indre), dont elle devait vraisemblablement la possession à une alliance aujourd'hui ignorée.

Si le premier des Barbançois, dont l'histoire fait mention, nous apparaît dans une malheureuse action de félonie, nous trouvons, près de deux siècles plus tard, en 1537, un de ses descendants, *Hélion de Barbançois,* seigneur de Sarzay, engagé dans une querelle d'honneur vidée en présence d'un roi de France et qui mérite d'être rappelée.

Jean de la Tour-Landry, seigneur en partie de Châteauroux, avait assisté à la bataille de Pavie; on répandit le bruit qu'il y avait pris la fuite. Déjà, il avait eu querelle avec Hélion de Barbançois, et tous deux s'étaient adressés des paroles insultantes. Les choses en étaient là, quand Charles de Gaucourt, seigneur de Bouesse, de Claus et de Gournay, rapporta un jour à Sarzay les bruits qui circulaient sur la conduite de Jean de la Tour à la bataille de Pavie; il les tenait d'un autre gentilhomme du Berry, François de Saint-Julien, seigneur de Veniers et d'Angibault.

Informé de ces propos, Jean de la Tour fit citer Sarzay devant le roi pour les soutenir. Ils comparurent plusieurs fois en présence du conseil, à Chenonceaux, à Amboise et à Blois. On ordonna que Sarzay amènerait *son diseur,* c'est-à-dire celui de qui il tenait le fait. Dans les explications, Saint-Julien, seigneur de Veniers, ayant donné un démenti à Hélion de Barbançois, un duel entre eux devint inévitable. François Ier, qui avait envoyé des cartels à Charles-Quint, ne pouvait interdire à des gentilshommes un moyen, si légitime à leurs yeux, de vider leur querelle; mais on ajoute que l'un des motifs qui engagèrent le roi à autoriser le duel, c'est que les trois accusateurs de Jean de la Tour-Landry (Gaucourt, Saint-Julien et Barbançois) étaient restés fort à l'aise dans leurs châteaux, pendant que la noblesse de France allait se faire tuer à Pavie, et qu'ils n'étaient guère fondés à accuser de lâcheté un gentilhomme qui, du moins, n'avait pas suivi leur exemple.

Le duel n'eut lieu que l'année suivante, le 14 février, à Moulins, en présence du roi. Les deux champions portaient un corselet à longues tassettes, avec des manches de maille et des gantelets, le morion sur la tête, une épée bien tranchante à la main droite, une

autre à la main gauche. Ils entrèrent en lice, conduits par leurs parrains et accompagnés de leurs confidents. Veniers avait pour parrain le seigneur de Bonneval, et Sarzay M. de Villebon. Les gardes du champ étaient le connétable Anne de Montmorency, le duc D'Estouteville, Louis de Nevers et l'amiral Dannebault.

Hélion de Barbançois était alors âgé de soixante-dix ans, tandis que Veniers passait pour vigoureux et adroit. On raconte que Charles de Barbançois, effrayé pour son père de cette lutte inégale, l'avait supplié de le laisser combattre à sa place; mais le vieux gentilhomme n'y voulut jamais consentir et s'écria *qu'il les frotterait bien tous les deux,* il voulait dire Veniers, et, s'il le fallait, Gaucourt ou de la Tour-Landry après Veniers. Charles de Barbançois ne se sentit pas la force de rester spectateur du combat et s'en alla dans l'église voisine prier Dieu, à deux genoux, d'accorder la victoire à son père.

Après les publications, les serments et tout le cérémonial usité, Sarzay et Veniers se battirent courageusement à l'épée, et déjà Veniers était blessé au cou-de-pied; mais, sans doute, en dignes gentilshommes de campagne, ils étaient peu habitués à de pareilles armes. Ils les jetèrent donc et se saisirent au corps. Bientôt il sembla que Veniers reprenait l'avantage; il était parvenu à s'armer de sa daguette, tandis que Sarzay s'était inutilement efforcé de tirer la sienne. Mais le roi ne souffrit pas que le combat allât plus loin. Il jeta le bâton, et les gardes du champ se hâtèrent de séparer les deux champions. On les fit asseoir sur des chaises, pendant que le roi délibérait avec son conseil. François Ier déclara qu'il voulait que les deux combattants fussent d'accord; puis il remit Jean de la Tour dans son honneur; car il affirma qu'il l'avait vu, le jour de la bataille, faisant son devoir auprès de sa personne.

Pendant que ces choses se passaient, le malheureux Veniers perdait tout son sang; pris par suite d'une maladie grave, il mourut en peu de temps.

La famille de Barbançois semblait, du reste, prédestinée aux querelles d'honneur. Le conseil de Henri II s'occupa longtemps des démêlés du fils d'Hélion, *Charles de Barbançois,* avec Olivier Guérin, sieur de la Bausse, et eut de la peine à les assoupir, — et *Pierre,* fils de Charles, passa, sous Henri III, pour une des meilleures épées, pour un des plus redoutables *raffinés* de son temps;

il se battit en duel au siége de Brouage et à celui de Poitiers; mais sa rencontre la plus fameuse eut lieu à Paris, au mois de juin 1584, derrière les Chartreux, avec le capitaine Arragon. Il s'y trouva, dit-on, plus de quatre mille spectateurs. Arragon, atteint de deux coups d'épée, resta mort sur la place. Non-seulement Henri III envoya à Pierre de Barbançois sa grâce par le comte du Bouchage, mais encore il lui donna une compagnie de gendarmes.

L'histoire d'Issoudun nous fait connaître avec détail Charles de Barbançois, seigneur de Sarzay. Il avait acquis une grande influence dans sa province et s'était fait la réputation d'un ardent catholique. En 1560, nommé député de la noblesse aux états généraux, il était un des plus zélés soutiens de la cause royale. Lorsque le parti protestant prit le dessus à Issoudun et qu'il appela le capitaine d'Yvoi à son secours, les catholiques, effrayés d'avoir à combattre l'ennemi du dehors et celui du dedans, appelèrent Charles de Barbançois, qui se jeta dans la ville avec son frère, quelques autres gentilshommes et un renfort de troupes. Sarzay, fier gentilhomme, brave comme son épée, répondait, par son nom seul, à toutes les sympathies, à toutes les espérances de la majorité des habitants. On l'accueillit avec enthousiasme et on lui remit le commandement de la place, commandement qui lui fut confirmé par sa nomination officielle au poste de gouverneur.

A peine dans la ville, il ne perdit pas de temps pour relever le moral des habitants, pourvoir aux fortifications et se mettre en état de soutenir la lutte. D'Yvoi, après avoir battu les remparts avec son artillerie, se préparait à l'assaut pour le lendemain; mais, averti des secours qui arrivaient, il leva le siége pendant la nuit, après avoir brûlé le faubourg de Villate. Pendant plusieurs années les partis furent en armes. Les catholiques demandaient la conservation de Sarzay; mais Charles IX ne consentit qu'à le leur laisser encore quelque temps.

Depuis Pierre de Barbançois, célèbre par ses duels, l'histoire du Berry se tait sur cette famille. La branche aînée a pris sa résidence au château de Villegongis. Elle a eu pour représentant le marquis de Barbançois, qui, très-expert en agriculture, a publié sur cet important sujet des mémoires fort estimés. — Son fils, ancien chef d'escadron, chevalier de Saint-Louis et de la Légion d'honneur, membre du conseil général de l'Indre, après avoir été député de

ce département à l'Assemblée législative de 1849, a été élevé à la dignité de sénateur en 1852. — C'est à l'un des fils de ce dernier que l'on doit la restauration du beau monument de la Renaissance qui fait l'objet de cet exposé.

II

CHATEAU D'ARGY.

Commune d'Argy (Indre).

Si l'on jette un coup d'œil sur les *Esquisses pittoresques du département de l'Indre,* de M. de la Tramblais, la figure du château d'Argy, due à l'habile crayon de M. Isidore Meyer, qui en a reproduit non-seulement l'ensemble, mais encore tous les élégants détails, donnera tout de suite une idée de l'importance du château.

Ce n'est qu'à partir des premières années du douzième siècle que les seigneurs d'Argy commencent à prendre une place dans nos archives locales. On les voit participer à la fondation de diverses abbayes, faire de nombreuses donations aux églises, avoir de fréquents démêlés avec leurs voisins. Par une charte datée du quatrième jour des calendes de juillet, Louis étant roi de France, et Léger archevêque de Bourges, Archambaud d'Argy donne, du consentement de son père, la maison qu'il possédait dans le bois du Landais (*de Landesia*), pour y fonder une abbaye, et, de concert avec Guillaume Du Breuil, il dote le nouvel établissement de tous les bois du Landais et de toute la dîme.

Archambaud III assiste, avec son père, à la fondation de l'abbaye de Baugerais, en 1153. Par un acte de 1184, où comparaissent Agathe, sa femme, et ses enfants, et au bas duquel ils apposent cinq croix pour signatures, il fait don à l'église du Landais de biens considérables, consistant en moulin, terres, prés, etc., en considération de quoi les moines lui ont donné, *de grâce et par charité,* quatre livres à sa femme; 0 sous à Archambaud et à Raoul, ses fils, chacun 10 sous.

Archambaud IV, ainsi que ses frères Raoul, Élie et Guillaume, sont mentionnés dans des actes de 1200, de 1208 et de 1221,

tantôt comme seigneurs d'Argy, tantôt en qualité de seigneurs de Palluau. A cette époque, les terres d'Argy et de Palluau étaient réunies dans les mêmes mains. C'est ce même Archambaud qui confirma, en 1249, les donations faites par ses prédécesseurs à l'abbaye de Baugerais dans la terre et seigneurie d'Argy, accordant toutes exceptions et ne se réservant que la haute justice pour les cas de *duel, abjuration, mutilation de membres, dernier supplice et de rapt;* qui fait aveu, en 1253, de son château d'Argy et dépendance à Jean de Prie, seigneur de Buzançais; qui est qualifié seigneur d'Argy et de Palluau, fils de Guillaume d'Argy, dans une charte de 1260, portant fondation d'un anniversaire dans l'église du Landais. — Son sceau porte un *écusson burelé, chargé d'une croix ancrée,* et a pour légende : *Archambaud d'Argé.*

Au quatorzième siècle, la terre d'Argy passe dans la maison de Brillac. Dès l'an 1324, les terres données en faveur des religieux de Baugerais par Philippe, dame d'Argy et de Prungé, sont scellées d'un sceau *parti à trois fleurs de lys d'un côté,* ce qui semble bien se rapporter aux armes de Brillac qui sont *d'azur à trois fleurs de lys d'argent.* Cependant, suivant M. de la Tramblais, nous voyons Guy de Brillac, chevalier, seigneur d'Argy, Prungé et Chabenet, dans la confirmation qu'il fit, en 1353, des dons d'Archambaud d'Argy son prédécesseur à l'abbaye de Baugerais, faire encore emploi du sceau des anciens seigneurs d'Argy, qui était *burelé de dix, de douze et de quatorze pièces, et chargé d'une croix ancrée.*

On a vu que, déjà à la fin du siècle précédent, les fiefs d'Argy et de Prungé étaient réunis sous la même seigneurie. Nous avons rapporté une charte de Raoul de Prungé, sire d'Argy, de 1288, qui en fournit la preuve. Cette possession simultanée fut continuée jusque dans le quinzième siècle : Du jeudi après la fête de Saint-André 1366, dénombrement est donné à messire Guy II de Chauvigny, baron de Châteauroux, par Guiart de Brillac, écuyer, pour raison du château de Prungé et dépendances. — Le 22 juillet 1404, Guy de Brillac, seigneur d'Argy, rend pareil aveu pour Prungé, et l'on trouve encore une sentence du 24 janvier 1407, dans laquelle ce même Guiart de Brillac prend la qualité de seigneur d'Argy et de Prungé.

Les Brillac se succèdent à Argy pendant à peu près deux siècles.

Ce sont eux qui, bien qu'à diverses reprises, ont fait construire le château que nous y admirons encore aujourd'hui et dont un vandalisme déplorable avait entrepris la démolition.

Ce château avait la forme d'un quadrilatère, compris entre quatre tours de diverses hauteurs. Les fossés larges et profonds qui l'entouraient sont comblés, et l'aile du sud a été remplacée par un bâtiment moderne. La tour de l'ouest ou le donjon est un bâtiment élevé, de forme carrée Il est lié à la tour du nord, dite de Brillac, par un portique ouvert sur la cour d'honneur, et que surmonte une galerie ouverte aussi du même côté, disposition qui, jointe à la richesse d'ornementations de cette partie, rappelle le portique de Louis XII au château de Blois, ouvrage de la même époque. Les piliers sont chargés de nervures en spirale, en réseau, en losange, ou couverts d'arabesques, d'armoiries, d'attributs aussi élégants que variés. Les chiffres ou initiales gothiques des Brillac, semés à profusion sur les pleins de la façade, sont entremêlés d'hermines dont l'arrangement symétrique se reproduit au-dessus de chacun des cintres du portique. Les initiales, qui sont si fréquemment répétées, sont K et J (*Karolus et Jacobus*), Charles et Jacques de Brillac. Toute cette ordonnance, à l'exception de la galerie supérieure, se continuait en retour à l'intérieur de la cour. Il n'en subsiste plus de ce côté que deux ou trois arcades. Le reste a fait place à des constructions récentes.

Jacques et Charles de Brillac s'étaient appliqués à embellir cette partie du château. Les initiales de leurs noms, figurées en gothique d'une belle exécution et sculptées en relief très-prononcé sur le portique intérieur, couvrent toute la façade du nord à l'extérieur, et sont jetées comme des fleurs autour des fenêtres, sur les panneaux, sur les frontons, partout. Ces mêmes lettres forment jusqu'à cinq cordons sur la tour de Brillac, que l'on dirait de loin entourée d'inscriptions à diverses hauteurs.

Un petit oratoire était au premier étage de ce côté. Le pavé seul subsiste encore, sorte de mosaïque fort curieuse, où, parmi les arabesques entremêlées, se font remarquer plusieurs médaillons, tantôt aux armes de Brillac, avec cette légende à l'entour des caractères gothiques : *Jacques de Brillac, Charles de Brillac, Loyse de Balsac;* tantôt aux armes de Brillac et de Balsac réunies sur le même écusson. Louise de Balsac était femme de Charles de

Brillac, et celui-ci n'existait déjà plus en 1510, ce qui fixe avant cette époque la construction de cette partie du château d'Argy.

Après la famille de Brillac, la terre d'Argy passe aux familles de Pons, de Crevant, de Philippeaux de Villesavin. Le ministre d'État Le Bouthellier, marquis de Chavigny, la posséda ensuite. Paul de Beauvilliers et sa femme avaient échangé la terre des Aix-d'Angillon (Cher) avec le marquis de Chavigny pour la terre d'Argy. Nous voyons cette terre arriver ensuite en la possession des Rochechouart de Mortemart.

Cette terre a appartenu assez longtemps à la famille Douet de la Boulaye, qui avait pour régisseur M. Héreau, de Buzançais.

En 1828, elle a été achetée par M. Lamotte, ancien notaire. — En 1834, elle a été vendue à une société belge qui l'a divisée. — Le château et le parc, en tout 150 hectares, ont été acquis il y a trois ans par M. Verdier, de Clion, qui habite la construction moderne. — Il faut espérer que ces beaux restes de l'architecture du Moyen Age seront conservés par le nouveau propriétaire.

III

CHATEAU DE L'ILE-SAVARY.

Commune de Clion (Indre).

Ce château, essentiellement différent des trois autres, est du quinzième siècle. Sa masse, sa belle apparence, ses grandes dépendances nous engagent à reproduire son histoire et sa description.

Sur la place du bourg de Clion, s'ouvre une longue avenue de marronniers qui conduit au château de l'Ile-Savary.

Ce n'est qu'en arrivant à la grille du château qu'on commence à se faire une idée de cette immense construction. A gauche, le donjon, dont la base est plongée dans le fossé, s'élève majestueusement dans les airs; à droite, un double pavillon sort également des fossés; et au milieu se montre la cour d'honneur où l'on descend de voiture, après avoir passé sur un pont-levis récent.

On ne peut, de prime abord, apprécier l'importance de cet ancien manoir. Il faut le regarder sur toutes ses faces; il faut

même le considérer à distance, car on peut dire de lui ce que le spirituel Sainte-Beuve disait de Mirabeau : « *Ce n'est pas de près qu'on peut juger ces colosses.* » Il faut le parcourir dans tous ses détails. Sans cela, on ne pourrait concevoir quelles étaient les immenses ressources de la puissance féodale, et quel était son art architectural.

Bien avant la construction du château actuel, la propriété appartenait à la famille Savary, à laquelle le château doit son nom. Le mot *Ile* vient sans doute de ce que l'Indre, en baignant les fossés du château, constituait une sorte d'île. Cette famille la possédait au commencement du treizième siècle. En 1281, Jean Savary la vendit à Jeanne, dame de Mézières et de Roche Corbon. Alice de Brabant, petite-fille de Jeanne de Mézières, l'apporta en mariage en 1302, à Jean III, sire d'Harcourt. Jean VII, sire d'Harcourt, descendant de cette famille, transporta à Charles d'Anjou, comte du Maine, en 1445, entre autres propriétés, la châtellenie de l'Ile-Savary, en échange de la Ferté-Bernard.

L'importance de la terre de l'Ile-Savary fut grandement accrue sous la possession des seigneurs de Mézières, par l'adjonction des quatre prévôtés ou hautes justices de Clion, de Murs, du Tranger et de Fléré-la-Rivière. Cinq paroisses se trouvaient soumises à la juridiction du seigneur de l'Ile-Savary, car celle de Saint-Cyran du Jambot se trouvait comprise dans la prévôté de Fléré. Les habitants étaient assujettis à faire le guet au château de l'Ile en temps de guerre.

Le comte du Maine ne resta pas longtemps possesseur de la seigneurie de l'Ile-Savary ; il la vendit, en 1456, à Jean le Meingre, dit Boucicault, neveu du dernier maréchal de ce nom. Boucicault, à son tour, vendit l'Ile-Savary, en 1464, à Guillaume de Varie, facteur de Jacques Cœur. Le prix fut de 40,000 louis d'or. L'acquéreur nouveau fit raser l'ancien château et construisit, sur le même emplacement, celui qui existe aujourd'hui.

Parmi les facteurs de Jacques Cœur, les de Village, les Robert, les Thierry, etc., Guillaume de Varie tenait le premier rang. Ces hommes actifs et habiles secondaient le *grand argentier* dans toutes ses entreprises. On peut juger de leur puissance, bien qu'en deuxième ligne, si l'on considère que leur chef faisait à lui seul plus d'affaires que l'ensemble des plus célèbres commerçants de

l'Italie. La Méditerranée était sillonnée des galères de Jacques Cœur; ses agents étaient répandus dans le Levant. Il se conciliait, par des présents, d'adroites concessions, et par la bonne foi dont il donnait l'exemple, la faveur de tous les princes qui se disputaient cette partie du monde. Il possédait une quantité d'immenses terres et de châteaux, soit en Berry, soit dans les provinces voisines. Il est nécessaire de se rappeler cette puissance pour concevoir celle de ceux qu'il associait à ses affaires.

Guillaume de Varie mourut en 1470, sans avoir achevé son œuvre que compléta Charlotte de Bar, sa veuve, remariée à Pierre d'Oriolle, général des finances, et, bientôt après, chancelier de France. La branche aînée des de Varie étant tombée en quenouille, un partage de l'Ile-Savary eut lieu, en 1594, entre Denise et Charlotte de Varie, filles et héritières de Jean. Denise eut le château et les prévôtés de Clion et de Murs. Elle épousa Paul Couhé de Lusignan, seigneur de la Roche-Agnet, dont elle eut un fils, Louis de Couhé, qui vendit l'Ile, en 1624, à Roger de Buade, abbé d'Obazine. Louis de Buade, comte de Frontenac et de Palluau, vice-roi du Canada, neveu de Roger, mourut sans enfants, et la terre de l'Ile passa, à titre de donation, à Madeleine Blondel d'Outrelaize, qui en fit vente ou donation, en 1706, à Jacques-Louis de Beringhen, premier écuyer du roi et chevalier de ses ordres. La fille de ce dernier apporta l'Ile à son mari, Hubert de Courtarvel, marquis du Pezé, dont elle eut une fille, marquise de Mézières, dame de l'Ile, mariée, en 1723, au marquis de Vassé. La fille de celui-ci, mariée en secondes noces au marquis de Jouffroy, a eu un fils, mort sans postérité, qui laissa la terre de l'Ile-Savary au comte de Jouffroy-Gonsans, son parent éloigné.

La terre de l'Ile-Savary a été acquise, en 1852, par M. Théodore Patureau, fils d'un riche négociant, et amateur éclairé des arts. Elle se composait de seize cents hectares, dont quatre cents de prés le long de l'Indre, seize domaines et deux moulins.

Le château de Guillaume de Varie a aujourd'hui quatre cents ans d'existence. Construit en pierres de taille, toutes de même dimension, aucune n'a bougé. Le mortier qui les réunit est resté plus dur que les pierres elles-mêmes. Le donjon, qui est isolé, est quadrangulaire; sa grande élévation était un indice de la puissance de son seigneur; les tours ont la même forme. L'aspect

du château, du côté de la prairie, est colossal ; du côté de la cour d'honneur, il est rétréci. La réparation, faite du temps du comte de Jouffroy, a été loin d'être heureuse. Deux jolis escaliers, contenus dans d'élégantes tourelles et conduisant aux appartements et à la chapelle, ont été malheureusement supprimés et remplacés par une grande cage d'escalier. Les fenêtres elles-mêmes ont perdu le caractère de l'époque primitive.

M. Théodore Patureau ne s'est pas aventuré dans la réparation du château, qui se présente toujours avec ses mâchicoulis et ses meurtrières ; il a conservé un pont-levis du temps qui sert d'entrée au parc. A l'intérieur, où tout est simple, il n'y a à remarquer que quelques tableaux, reste de la vente de la précieuse galerie qu'il avait formée à Bruxelles, avec un goût parfait, et dont il s'est défait à Paris en 1855. — Mais les instincts artistiques de M. Théodore Patureau se sont montrés dans les accessoires du château. Le parc a été dessiné d'une manière charmante. Les points de vue sur la tour de Châtellion, sur le château de Paray, sur le bourg du Tranger, sur le pavillon de la Crosse, où est la vigne, sur les moulins, ont été ménagés avec un art infini. Le moulin, près du château, réparé selon l'art gothique, la rivière détournée formant une nappe cristallisée devant les fenêtres, une cascade murmurante, constituent un ensemble délicieux, auquel il faut joindre la reconstruction des communs, le pavillon du concierge et l'établissement d'une belle grille, précédée d'une nouvelle place demi-circulaire.

Le château de l'Ile-Savary appartient aujourd'hui à M. Henri Patureau de Liben, fils du précédent.

IV

LE CHATEAU DU BOUCHET.

Commune de Rosnay (Indre).

De tous les châteaux de l'arrondissement du Blanc, dans le pays dit de Brenne, le château du Bouchet est le plus remarquable par son antiquité, son histoire et les familles qui l'ont habité.

De quelque côté qu'on arrive, le château se présente à la vue. De l'extrémité de la Brenne, des sources de la Claise, des crêtes du plateau dont les eaux coulent dans la Creuse ou dans l'Indre, on le voit encore. C'est le phare qui vous guide, si vous venez à vous égarer. Aucune position ne saurait se comparer à celle du Bouchet. Le château a été bâti sur le plus haut des mamelons si fréquents en Brenne. Un fossé large et profond, entaillé dans la roche vive, entoure le sommet du cône où a été placée cette vaste construction.

L'origine de la forteresse remonte à la plus haute antiquité. Sans parler des Gaulois et des Romains qui ont pu utiliser son site important, on sait que, dès les premières années du treizième siècle, ce château y fut élevé. On rasa le sommet de la butte pour en faire une plate-forme circulaire de trois cents mètres de tour. La construction forme un carré très-irrégulier. Sa façade principale est exposée au levant. Au milieu de cette façade se présente le donjon. Il mesure quatre-vingts pieds de haut et trente de large. Vers le tiers de sa hauteur et au niveau de la crête du fossé, il est percé d'une porte étroite au devant de laquelle se repliait le pont-levis. Au-dessus de la porte, on voit encore les rainures profondes où venaient s'emboîter les leviers du pont. Ce donjon forme quatre étages, dont le dernier, plus orné, était l'appartement du seigneur.

A la gauche du donjon, deux corps de logis. Le dernier, arrondi en forme de tour et percé à une grande élévation d'une longue et étroite fenêtre cintrée, servait de chapelle. A droite, au nord, une courtine massive, dont les trois angles sont fortifiés par deux tours rondes et un bastion carré. Ces constructions, percées seulement d'étroites meurtrières, offrent, dans leur ensemble, beaucoup des caractères de l'architecture militaire du treizième siècle; mais elles ont été profondément modifiées dans la seconde moitié du quinzième. C'est alors qu'on a élargi les fenêtres supérieures du donjon coupées par un meneau en croix, et couronné le sommet des murs par une galerie de mâchicoulis. Le donjon seul a conservé le parapet crénelé qui protége le chemin de ronde et les mâchicoulis. Les murailles n'ont plus que les encorbellements allongés et saillants qui supportent les créneaux.

Les façades qui regardent l'ouest et le sud ont été complétement refaites au dix-septième siècle, et les bâtiments ont été arrangés pour une grande et luxueuse habitation seigneuriale.

Le premier seigneur qu'on voit apparaître au Bouchet est Guy Sénébaud. Au mois de juillet 1205, à Chinon, il garantit au roi Philippe-Auguste la fidélité de Geoffroy de Palluau, jusqu'à la concurrence d'une somme de deux cent cinquante marcs d'argent. Au mois de septembre 1209, il engagea toute sa terre du Bouchet comme gage de la fidélité de son ami. En même temps, Guy Sénébaud et le vicomte de Brosse se portent caution de la fidélité de Garnier, seigneur du donjon du Blanc. Quelques jours plus tard, le seigneur du Bouchet, celui du donjon et quelques autres suivent le roi à Loudun, et garantissent chacun, jusqu'à concurrence de cent marcs d'argent, la promesse que fait Gaudin de Romefort, de ne pas attaquer Philippe-Auguste et de ne lui porter aucun préjudice. Guy de Sénébaud, de concert avec Étienne de Graçay, promit encore à Philippe-Auguste, en janvier 1211, à Morat, que Geoffroy de Palluau lui rendra sa forteresse chaque fois qu'il en sera requis à grande et petite force. En même temps que la seigneurie du Bouchet, Guy de Sénébaud possédait une partie de Cors, et, au mois de janvier 1212, à Paris, il déclare qu'il remettra la forteresse de « *Cours* » à la volonté du roi. Au mois d'avril 1214, à Saumur, il fournit au roi la liste de ses « pleiges » pour la maison du « *Boschet* ». La même année, à Tours, Philippe-Auguste le nomma chevalier banneret.

Le nom de Sénébaud, accompagné du titre de seigneur du Bouchet et du Blanc, se trouve sur une liste des chevaliers de Touraine. Un des derniers actes de la vie du seigneur du Bouchet fut un acte de bienfaisance : en 1218, il donna en pure et perpétuelle aumône aux frères de la milice du Temple, résidant au Blison, tout ce qu'il possédait à la Haye-Moret, dans la terre du Peux, dans celle du Baudressais, paroisses de Douadic, Lingé et Fontgombaud.

Il mourut peu de temps après, car, en 1222, Geoffroy de Palluau, son proche parent, eut la tutelle de ses enfants mineurs.

C'est à Guy Sénébaud qu'est due la fondation du château du Bouchet; c'est là qu'il avait établi le chef-lieu de ses vastes possessions. Par ses alliances, il était devenu successivement châtelain de Cors et d'une partie de l'importante seigneurie du Blanc. Ses domaines s'étendaient dès lors sur les paroisses de Fontgombaud, Lingé, Rosnay, Migné, Oulches et Saint-Cyran du Blanc.

Le successeur de Guy Senébaud fut son fils Aimery. Ce nouveau seigneur se fit une gloire d'imiter son père dans ses largesses

envers les Templiers du Blison. En 1239, pour le salut de son âme et de celles de ses parents, il fit don à ces religieux des droits qu'il avait dans les bois du Sablon, et du droit de pacage, pour leurs hommes du village de la Jarrie; ce dernier privilége s'étendait dans tout son domaine du Blanc et du Bouchet; il permettait en outre aux religieux d'y chasser toutes sortes de bêtes.

Aimery Sénébaud laissa deux filles. L'aînée, épouse de Guy de Clérembaud, lui transmit la portion dont jouissait son père de la châtellenie du Blanc. Ce chevalier, en 1209, rendit foy et hommage à Alphonse de France, comte de Poitou, à cause de cette seigneurie. La seconde fille d'Aimery Sénébaud fut mariée à Jacquelin de Maillé, qui devint, par cette alliance, seigneur du Bouchet. Il est ainsi qualifié en 1272 : « *Jacquinilus de Bosqueto* », époque à laquelle il jura la trêve de Dieu dans l'église de Saint-Gaultier. Jacquelin mourut sans postérité, et ses fiefs passèrent à son beau-frère, Guy de Clérembaud, car ce dernier, déjà seigneur du Blanc, est encore titré, en 1283 et 1308, de seigneur du Bouchet. Guy ne jouit pas longtemps de ses riches domaines ; il les laissa bientôt par sa mort en héritage à son fils Guillaume.

Guillaume de Clérembaud suivit bientôt son père dans la tombe. Il n'existait plus en 1318, car, cette année, sa veuve, nommée Aglantine, porte le titre de Dame du Bouchet.

La châtellenie du Bouchet entra alors dans la maison de Naillac, probablement par suite d'une alliance avec celle de Clérembaud. Les Naillac étaient rangés parmi les plus illustres et les plus puissants chevaliers du Berry, et leur *pennon d'azur à deux lions d'or passants* se trouva au premier rang de la mêlée dans plus d'une célèbre bataille. L'un d'eux, Hugues, avait épousé, du temps de Philippe-Auguste, une des sœurs de Hugues de Fontenilles, seigneur du Blanc. Depuis cette époque et pendant plus de quatre siècles, ils possédèrent ce grand fief, auquel ils joignaient les riches seigneuries de Gargilesse, Châteaubrun, Bridiers, Montipouret, Mondon, etc. Les uns occupèrent les premières charges à la cour, les autres s'illustrèrent dans l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem. Pierre de Naillac, seigneur de Gargilesse, du Blanc en partie et du Bouchet, avait épousé Héliette de Prie, dont il n'eut pas d'enfants. Il mourut vers 1368, et, l'année suivante, la seigneurie du Bouchet passa à ses héritiers, Perret et Geoffroy Doradour.

André Doradour, chevalier, fils de Geoffroy, devint, à la mort de ce dernier, seigneur du Bouchet, probablement en 1428 ; car, cette année-là, son fils aîné, Jean Doradour, porteur de sa procuration, rendit hommage pour sa châtellenie au seigneur de Châteauroux. André Doradour avait épousé Annette de Roche-Dragon, dont il eut sept enfants. L'un des fils d'André Doradour, Loïs, surnommé Sénébaud, ou Sansbaud, fut son héritier dans la seigneurie du Bouchet. Il en fit l'aveu de foy et hommage au seigneur de Châteauroux le 11 octobre 1434, et le dénombrement à la Saint-Martin de la même année. Loïs Doradour, qualifié de noble et puissant seigneur, transigea, au sujet d'une somme de 200 livres tournois, avec son beau-frère Geoffroy Taveau, chevalier, baron de Mortemer, Lussac-le-Château, etc., agissant au nom de sa femme, Marie Doradour. Loïs Doradour mourut sans postérité, probablement cette même année, et ses fiefs passèrent dans les mains de sa sœur Marie et de son beau-frère, Geoffroy Taveau.

A ses titres, Geoffroy Taveau ajouta alors ceux de seigneur et châtelain du Bouchet, Migné et Dasdé, et il rendit hommage pour ses nouveaux fiefs le 17 octobre 1451. Geoffroy II, fils de Geoffroy Ier et de Marie Doradour, épousa, vers 1462, Guyonne de Chabannais, dont il eut cinq enfants. L'aîné de ses fils, Geoffroy III, transigea en 1477, avec l'abbé de Nanteuil. Il épousa Philippe de Souza, dont il eut un fils, Charles Taveau, qui mourut sans postérité. La seigneurie du Bouchet passa alors au second fils de Geoffroy II, Lionnet ou Lyonnet, qui épousa en 1495 Jeanne Frottier. De ce mariage, naquit une fille, Renée Taveau. Renée fut fiancée le 16 novembre 1509 à *François de Rochechouart*, seigneur de Mortemart, prince de Tonnay-Charente, chevalier de l'Ordre du Roi, qui n'avait que sept ans.

Depuis l'année 1509 jusqu'à la Révolution, c'est-à-dire à peu près pendant trois cents ans, les châtellenies du Bouchet, Migné, Dasdé, restèrent en la possession de la maison de Rochechouart. Issue, vers l'an mil, de la famille des vicomtes de Limoges, celle de Rochechouart a toujours compté parmi les plus illustres de France. Elle est aussi célèbre par l'importance des titres et des fiefs qu'elle a possédés que par les hommes remarquables qu'elle a produits. Ses seigneuries étaient nombreuses en Berry. Ses armes sont : *fascé, ondé d'argent et de gueules de six pièces ;* sa devise :

Ante mare undæ. François de Rochechouart, fiancé à sept ans, avait épousé Renée Taveau. La jeune fiancée eut en dot les châtellenies du Bouchet, Migné et Dasdé, et les fiefs de Verrières et de Lussac en Poitou. François était le dixième seigneur de la branche de Mortemart. A l'âge de porter les armes, il conduisit l'arrière-ban de la noblesse du Poitou, au siége de Perpignan, et mérita, par les services signalés qu'il rendit aux rois François Ier et Henri II, d'être fait chevalier du Saint-Esprit.

Une *aventure extraordinaire*, arrivée à Renée Taveau, femme de François de Rochechouart, fit grand bruit par toute la France. Tombée en léthargie, on la crut morte. Un domestique, qui avait remarqué à l'un de ses doigts un magnifique diamant, s'introduisit pendant la nuit dans le caveau funéraire, et ouvrit le cercueil pour s'emparer du bijou. Mais, tout à coup, à la grande épouvante du larron, la morte le repoussa, se dressa debout au milieu de la bière, puis, traînant après elle son linceul, gagna son logis et vécut ensuite de longues années. Le valet, bien que par sa mauvaise action il eût sauvé la vie à la châtelaine, fut conduit au terrier de justice et pendu.

François de Rochechouart eut deux filles et un fils; le dernier, René, baron de Mortemart, etc., s'illustra par sa bravoure et ses glorieux services. On l'a vu tout jeune au siége de Perpignan, et depuis il resta toujours armé pour le service du roi. Il se trouva au siége d'Épernay, à la défense de Metz en 1552, à Hesdin où il fut pris les armes à la main. A l'attaque de Vulpian, il commandait cent gentilshommes et emporta d'assaut la ville basse; il se distingua à la prise de Calais, de Bourges, de Poitiers, de Rouen, de Saint-Jean-d'Angely et de Lusignan; il combattait au premier rang de l'armée du Roi aux batailles de Saint-Denis, de Jarnac, de Montcontour, en 1569.

A ce dernier combat, le maréchal de Tavannes fut tellement émerveillé du brillant courage et de l'habileté militaire du baron de Mortemart, qu'il voulut faire alliance avec lui. En effet, l'année suivante, il lui donna en mariage sa fille Jeanne de Saulx.

René de Rochechouart avait servi sous cinq rois : Charles IX le fit chevalier de son Ordre, et Henri III, en 1580, lui donna le collier du Saint-Esprit. Ce grand homme mourut le 16 avril 1587, âgé de soixante et un ans, et fut inhumé aux Cordeliers de Poitiers. Il laissait neuf enfants.

Deux ans après sa mort, profitant sans doute du veuvage de Jeanne de Saulx et du jeune âge de ses enfants, un sieur Beauvoisin, à la tête d'une troupe de bandits, s'empara par surprise du château du Bouchet, le jour de Saint-Hilaire (15 janvier 1589). Pendant sept semaines qu'il fut maître de la place, il fit main basse sur tout ce qu'il put piller. Il fit emporter les meubles, le linge et tous les objets de prix. Les habitants des environs avaient transporté dans l'enceinte de la forteresse leurs meubles et tout ce qu'ils avaient de précieux, car chacun cherchait à se mettre à l'abri des ligueurs qui tenaient la campagne ; rien n'y fut épargné. Il ne fallut rien moins que l'intervention de Henri IV, pour mettre fin à cet odieux pillage. Pendant son séjour au Blanc, cédant aux supplications de la veuve de René de Rochechouart, ce prince se mit en devoir d'assiéger le château du Bouchet, et d'en chasser Beauvoisin. Celui-ci n'attendit pas une attaque de vive force, et prit la fuite avec tous ses suppôts ; mais il eut soin auparavant de livrer aux flammes tout ce qu'il ne put emporter, entre autres un grand nombre de coffres pleins des titres et des papiers du château. Plus tard, ce brigand fut condamné, à Poitiers, à avoir la tête tranchée.

Gaspard de Rochechouart succéda à sa mère dans les châtellenies du Bouchet, Migné et Dasdé. Il servit avec éclat sous les rois Henri III et Henri IV. En 1600, il épousa Louise, comtesse de Maure, fille de Charles, comte de Maure et de Diane d'Essart. Quelques années avant sa mort, qui arriva le 25 juillet 1643, il avait donné partage à ses deux fils, Gabriel et Louis.

Gabriel, l'aîné, devint premier gentilhomme de la Chambre, en 1630, et chevalier des Ordres du roi en 1633. Il obtint de Louis XIV l'érection du marquisat de Mortemart en duché-pairie, par lettres du mois de décembre 1650 ; enfin, il fut nommé gouverneur de Paris en 1669. En conséquence du partage fait par Gaspard de Rochechouart entre ses fils, Louis le second devint seigneur du Bouchet, Migné et Dasdé, et comte de Maure, de Montulais, de Beaumont-le-Roger et autres places. Dans un titre de 1668, il est qualifié de chevalier des Ordres du Roi, son conseiller d'État et privé, grand sénéchal de Guyenne. Il épousa Anne Dony d'Attichy, dont il n'eut pas d'enfants. Louis de Rochechouart soutint un long procès contre l'abbé de Saint-Cyran, Martin de Barcos, neveu et successeur du fameux Duvergier de Hauranne. Il mourut le 9 novembre 1669,

à Essay, près d'Alençon. Ses fiefs retournèrent à son frère aîné, Gabriel de Rochechouart. Celui-ci mourut le 26 décembre 1675. Il avait épousé Denise de Grandseigne, fille de Jean, seigneur de Marcillac, qui lui avait donné un fils et trois filles. C'est de cette époque que date la grande illustration du château du Bouchet.

Louis-Victor de Rochechouart, duc de Mortemart et de Vivonne, prince de Tonnay-Charente, marquis de Maigné et d'Everli, baron de Bray-sur-Seine, etc., né en 1636, était l'aîné des enfants de Gabriel de Rochechouart. Il servit comme maréchal de camp à la prise de Gigéri, en Afrique, en 1664; à celle de Douai, en 1667, et au siége de Lille, l'année suivante. Sa valeur le fit choisir pour conduire la flotte française au secours de Candie, avec le titre de lieutenant général ès mers et armées du Levant, puis de vice-roi de Sicile. Il ne se distingua pas moins pendant la guerre de Hollande, en 1672, où il reçut une blessure dangereuse. Enfin, le bâton de maréchal de France, le gouvernement de Champagne et de Brie, la place de général des galères, furent la récompense de ses talents et de son brillant courage.

Gabrielle, l'aînée des trois sœurs de Louis-Victor, fut mariée, en 1665, à Claude-Léonor de Damas, marquis de Thianges. C'était une femme altière et impérieuse qui abandonna son mari pour s'attacher entièrement à la fortune de sa sœur, madame de Montespan. Elle avait un grand crédit sur l'esprit de Louis XIV et le conserva même après la disgrâce de sa sœur. Elle mourut, en 1698, dans un magnifique logement du palais de Versailles, où les enfants du roi et de sa sœur, qui l'aimaient et la craignaient, la visitaient continuellement.

La seconde sœur, Françoise-Athénaïs, née en 1641, fut connue d'abord sous le nom de mademoiselle de Tonnay-Charente. Sa beauté la rendit moins célèbre encore que le caractère de son esprit, vif, naturel et plein de grâce. Recherchée par les plus grands seigneurs, elle fut mariée, en 1663, à Henri-Louis de Gondrin de Pardaillan, marquis de Montespan. Sa vie est trop connue pour qu'il soit besoin d'en parler. Elle mourut aux eaux de Bourbon-l'Archambault, le 27 mai 1707.

La troisième sœur était l'abbesse de Fontevrault, Marie-Madeleine-Gabrielle, l'un des plus beaux esprits du dix-septième siècle. Elle avait le génie propre à toutes les sciences et à toutes les

langues. Elle mourut le 15 août 1704, à cinquante-neuf ans, laissant un grand nombre d'écrits en manuscrits.

Dans une des salles du château du Bouchet, un tableau, entouré d'ornements en chêne sculpté, et formant le trumeau d'une haute et vaste cheminée, représente, dans leur jeunesse, et peintes par elles-mêmes, les trois dames dont il vient d'être question. L'aînée, en robe blanche, est à demi couchée au pied d'un arbre; la seconde, debout, vêtue de bleu, avec une ceinture rouge, un carquois sur l'épaule et un arc à la main, présente une rose à sa sœur; au milieu du tableau, et au second plan, la plus jeune, en corsage rouge et robe bleue, contemple en souriant cette scène champêtre et naïve. Deux autres peintures seraient le fruit des loisirs de la marquise de Montespan, durant les fréquents séjours qu'elle faisait au château du Bouchet.

Louis-Victor de Rochechouart portait le nom de duc de Vivonne. Pendant son expédition dans le Levant, il rendit les plus grands services à la cause de la civilisation menacée par les Turcs. Aussi le pape Clément IX, entre autres faveurs, lui permit de joindre, dans son écusson, les armes de l'église à celles de sa maison. Vivonne accueillit avec honneur une distinction aussi flatteuse et s'empressa de modifier dans ce sens son blason. On trouve une preuve de la concession papale dans de magnifiques plaques qui garnissent les cheminées du Bouchet. Là, les fasces ondées des Rochechouart sont accompagnées en chef de deux clefs en sautoir surmontées de la tiare pontificale. Ces plaques en fonte sont de véritables objets d'art. L'une représente, au milieu de rinceaux et de feuillages, deux anges soutenant un écu ovale sommé de la couronne ducale, et posé sur les deux bâtons croisés de maréchal de France. Au bas de l'écu, pendent les croix de Saint-Michel et du Saint-Esprit. Sur les autres plaques, les anges sont remplacés par des feuillages et des lambrequins.

La porte d'entrée, qui donne accès dans le grand vestibule, est surmontée par les armoiries des Rochechouart. L'écu repose sur deux grandes palmes croisées; il est accompagné de la couronne ducale et des deux colliers de Saint-Michel et du Saint-Esprit, dont les insignes pendent de chaque côté de la pointe. A l'entour, la pierre, restée saillante, indique que l'ornementation n'a pas été achevée et qu'on devait sculpter aussi les tenants de l'écu, et, dans

le fond, en draperie, le manteau fleurdelysé des pairs de France.

Louis-Victor de Rochechouart mourut le 15 septembre 1683. Il avait épousé, en 1665, Antoine-Louise de Mesme, fille de Henri de Mesme, second président au Parlement de Paris. De cette union naquirent plusieurs filles et un fils, Louis de Rochechouart, marié, en 1679, à Marie-Anne-Colbert, fille de Jean-Baptiste Colbert, marquis de Seignelay, secrétaire et ministre d'État, comme l'avait été son père, le grand Colbert.

Depuis cette époque jusqu'à la Révolution, l'histoire des ducs de Mortemart n'offre aucun fait intéressant qui se rapporte au château du Bouchet. Ces seigneurs, à la longue, n'habitèrent plus que passagèrement le château, et cette magnifique demeure ne fut plus pour eux qu'un somptueux rendez-vous de chasse. Ils entretenaient là un nombreux équipage de vénerie, commandé par un officier qui s'intitulait capitaine des chasses. Après Versailles, leur demeure de prédilection était le château de Mortemart, situé sur les confins du Poitou et du Limousin. Quelques années avant la Révolution, le château du Bouchet fut complétement abandonné, et l'on transporta son mobilier à Versailles ou à Mortemart.

En 1793, la nation s'empara des trois châtellenies du Bouchet, Migné et Dardé, comme biens d'émigrés. Les terres de ce vaste domaine furent divisées en plus de cent lots. Une cinquantaine d'acquéreurs se présentèrent, et presque tout fut vendu à la barre du tribunal de Châteauroux, les 6 et 7 juin, 6 août 1794, 28 octobre 1795 et 20 septembre 1796. Le prix des différentes adjudications dépassa un million, lequel payé en assignats se réduisit, sur la fin, à une somme insignifiante. Quelques rares lambeaux, restés sans acheteurs, furent restitués, sous la Restauration, au duc de Mortemart, qui s'en défit aussitôt. Ce seigneur, le dernier de la branche ainée et ducale de Rochechouart, est devenu l'une des célébrités de Berry, par son long séjour dans notre province et par la restauration magnifique qu'il a faite du château de Meillant.

Nous avons fait la description de l'aspect général du château du Bouchet; nous croyons devoir mentionner, en outre, les modifications qui y furent apportées par la famille de Rochechouart.

La main du temps avait passé sur les murailles; elles avaient aussi souffert de différents assauts, car les créneaux ébréchés, les meurtrières élargies et dégradées attestent les injures de la guerre.

Enfin, les dévastations et l'incendie, causés en 1589, par le capitaine Beauvoisin, avaient probablement rendu inhabitables certaines parties de l'édifice. L'aspect et la destination de la moitié du château furent entièrement modifiés d'après le goût régnant alors. On n'avait plus besoin d'épaisses murailles, de hautes courtines flanquées de tours et percées à peine de rares et étroites ouvertures, plus propres à la défense qu'à une habitation commode. Une réforme complète s'était faite au dix-septième siècle. La politique inflexible de Richelieu avait mis à néant les coutumes brutales de la féodalité. On respecta toute la portion de l'est, restaurée au quinzième siècle par les Taveau; mais, à la place des vieux remparts devenus inutiles, on bâtit au sud deux grands pavillons, avec rez-de-chaussée, et un étage contenant quatre vastes chambres, la chapelle et des dégagements. A l'ouest, on conserva une galerie voûtée, longue de trente mètres, servant primitivement de salle des gardes ou de caserne. En avant, du côté de la cour, on lui adossa un vaste corps de logis, se courbant en forme d'arc brisé. Le centre de cette construction, sans caractère et sans élégance, est occupé par un haut vestibule, où prend naissance l'escalier principal; à droite et à gauche, sont disposées de grandes salles. L'étage supérieur continue celui des pavillons; il renferme plusieurs chambres et un énorme salon, où plutôt une galerie de sept mètres de large sur vingt de long. Cette pièce, la plus importante du château, est éclairée par huit grandes fenêtres; quatre s'ouvrant sur la cour et quatre sur une terrasse au-dessus de la salle des gardes. C'est de cette terrasse, qui a plus de quarante mètres de longueur, et des fenêtres du pavillon que la vue s'étend à plus de dix lieues et que l'on peut contempler un des plus magnifiques panoramas. Tous les appartements du Bouchet sont de dimensions colossales; les fenêtres sont dans les mêmes proportions Aujourd'hui ces salles démeublées et vides respirent la tristesse et l'abandon; mais quand elles étaient ornées de somptueuses tentures, d'un riche mobilier, elles devaient avoir un aspect plein de dignité.

Ce château ruiné appartient aujourd'hui à la famille Héraut du Blanc; à peine une ou deux chambres sont-elles habitables. Ce n'est plus qu'un objet de curiosité.

ANNEXES

I

COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS.

Président.

M. JULES FERRY, président du Conseil, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Vice-président.

M. A. KAEMPFEN ✻, directeur des Beaux-Arts.

Secrétaire.

M. GUSTAVE OLLENDORFF, chef du bureau des Musées et des Expositions.

Secrétaire rapporteur.

M. HENRY JOUIN, attaché à l'Administration des Beaux-Arts, archiviste de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France.

I

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART

MM. ARAGO (ETIENNE), conservateur du Musée du Luxembourg, boulevard Saint-Michel, 64.

BAIGNIÈRES (ARTHUR), critique d'art, rue du Général Foy, 4.

BARBET DE JOUY, O✻, administrateur honoraire des Musées nationaux, quai Voltaire, 1.

BURTY (PHILIPPE), ✻, critique d'art, boulevard des Batignolles, 11 *bis*.

CAIX DE SAINT-AYMOUR (DE), membre du Conseil général de l'Oise et de la Commission des monuments historiques, rue de Milan, 11 *bis*.

MM. CASIMIR-PÉRIER (Paul), député, rue du Général Foy, 16.
CHAMPFLEURY, ✵, conservateur des collections à la Manufacture de Sèvres.
CLÉMENT (Charles), ✵, critique d'art, rue de Berlin, 29.
GONSE, rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*, rue Favart, 8.
GUIFFREY, archiviste aux Archives nationales, rue d'Hauteville, 1.
HAVARD (Henry), ✵, critique d'art, rue Fénelon, 13.
HOUSSAYE (Henry), ✵, critique d'art, rue Léonard de Vinci, 5.
LAFENESTRE, (Georges), ✵, Inspecteur des Beaux-Arts, commissaire général des expositions d'œuvres d'art, rue Jacob, 23.
LANGLOIS DE NEUVILLE, O✵, directeur de la comptabilité générale au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, rue d'Amsterdam, 21.
LAUTH, ✵, administrateur de la manufacture de Sèvres.
LIESVILLE (de), publiciste, rue Gauthey, 28.
MANTZ (Paul), O✵, directeur général honoraire des Beaux-Arts, rue Caumartin, 69.
MONTAIGLON (de), ✵, professeur à l'École des Chartes, place des Vosges, 9.
MUNTZ, conservateur de la bibliothèque et des collections de l'École nationale des Beaux-Arts, rue Pernelle, 8.
SCHOELCHER, sénateur, rue Hippolyte Lebas, 1.
VÉRON, rédacteur en chef de l'*Art*, avenue de l'Opéra, 33.

II

SECTION DE L'ENSEIGNEMENT

Membres.

MM. ABOUT (Edmond), O✵, critique d'art, rue de Douai, 6.
BALLU (Roger), inspecteur des Beaux-Arts, rue de Boulogne, 10 *bis*.
BARDOUX, ancien député, rue de Naples, 72.
BELLAY, ✵, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Blanche, 72.
BERGER (Georges), C✵, critique d'art, rue Legendre, 8
BOESWILWALD, C✵, inspecteur général des monuments historiques, rue Hautefeuille, 19.
CASTAGNARY, conseiller d'État, critique d'art, rue Bremontier, 9.
CHARTON, sénateur, rue Saint-Martin, 31 (Versailles).

MM. CHIPIEZ, ✵, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Bréa, 20.

DELABORDE (vicomte Henri), O✵, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, à l'Institut, quai Conti, 25.

DUBOIS (Paul), O✵, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts, rue Bonaparte, 14.

GRUYER, membre de l'Institut, conservateur au Musée du Louvre, rue de l'Arcade, 22.

GUILLAUME, G✵, membre de l'Académie des Beaux-Arts, boulevard Saint-Germain, 238.

LOUVRIER DE LAJOLAIS, ✵, directeur de l'École nationale des arts décoratifs, rue de l'École de Médecine, 5.

LIOUVILLE, député, quai Malaquais, 3.

LECONTE, député, rue Bonaparte, 27.

MILLAUD (Edouard), sénateur, avenue Kléber, 68.

NARJOUX, ✵, architecte de la ville de Paris, rue Vaneau, 29.

NUITTER, ✵, conservateur des archives de l'Opéra, rue du Faubourg Saint-Honoré, 83.

OSMOY (comte d'), député, rue Saint-Lazare, 56.

PERRIN (Émile), C✵, membre de l'Académie des Beaux-Arts, administrateur général du Théâtre-Français, rue de Richelieu, 6.

PILLET, ✵, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Saint-Sulpice, 18.

RUPRICH-ROBERT, O✵, inspecteur général des Monuments historiques, rue d'Assas, 10.

THOMAS (Ambroise), GO✵, membre de l'Académie des Beaux-Arts, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation, rue du Faubourg-Poissonnière, 15.

VAUCORBEIL, O✵, directeur de l'Opéra, rue Caumartin, 18.

II

MEMBRES NON RÉSIDANTS ET CORRESPONDANTS

DU COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS

Allier.	M. Bariau, conservateur du Musée, à Moulins, *membre non résidant.*
Alpes-Maritimes. . .	M. Chabal-Dussurgey, ✻, inspecteur de l'Enseignement du dessin, à Nice, *membre non résidant.*
Aube	M. Gréau, président de la Société des Amis des arts, à Troyes, *membre non résidant.*
Bouches-du-Rhone. .	MM. Bouillon-Landais, conservateur du Musée, à Marseille, *correspondant.*
	Berluc-Pérussis (de), président honoraire de la Société académique des Basses-Alpes, à Aix, *membre non résidant.*
	Roux (Jules), président de la Société des Amis des arts, à Marseille, *membre non résidant.*
Calvados.	MM. Travers (Emile), archiviste-paléographe, à Caen, *correspondant.*
	Colin (Paul), inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Caen, à Paris, *membre non résidant.*
Corse.	M. Peraldi, conservateur du Musée, à Ajaccio, *correspondant.*
Dordogne	M. l'abbé Cheyssac, curé de Laroche-Chalais, *correspondant.*
Doubs.	M. Castan (Auguste), ✻, secrétaire de la Société d'émulation du Doubs, *membre non résidant.*
Eure-et-Loir.	M. Roussel, propriétaire à Anet, *correspondant.*
Gard	M. Lenthéric, ingénieur des Ponts et Chaussées, à Nîmes, *membre non résidant.*

GIRONDE.	MM. Vallet, conservateur du Musée de peinture, à Bordeaux, *correspondant.*
	Braquehaye, directeur de l'école municipale de dessin, à Bordeaux, *correspondant.*
	Marionneau, *correspondant.*
HÉRAULT.	M. Michel (Ernest), ✻, conservateur du Musée, à Montpellier, *correspondant.*
INDRE-ET-LOIRE. . . .	M. Laurent, conservateur du Musée, à Tours, *correspondant.*
LOIRET.	MM. Noel, professeur d'architecture à l'École de dessin, à Orléans, *correspondant.*
	Marcille (Eudoxe), ✻, conservateur du Musée d'Orléans, *membre non résidant.*
	Edmond Michel, ✻, *membre non résidant.*
MAINE-ET-LOIRE. . . .	MM. Dauban, ✻, conservateur du Musée d'Angers, *correspondant.*
	Port (Célestin), archiviste-paléographe du département, à Angers, *membre non résidant.*
HAUTE-MARNE.. . . .	M. Brocard (Henry), conservateur du Musée, à Langres, *correspondant.*
MAYENNE.	M. Abraham (Tancrède), conservateur du Musée, à Château-Gontier, *correspondant.*
MEURTHE-ET-MOSELLE.	M. Cournault, conservateur du Musée lorrain, à Nancy, *correspondant.*
NORD	MM. Houdoy (Jules), ex-administrateur des Musées de Lille, *membre non résidant.*
	Durieux, secrétaire général de la Société d'émulation, à Cambrai, *correspondant.*
	Dutert, inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Douai, à Paris, *membre non résidant.*
RHONE.	MM. Rondot (Natalis), O✻, à Lyon, *membre non résidant.*
	Mollière, président de la Société des Amis des arts de Lyon, *membre non résidant.*
	Charvet (Léon), inspecteur de l'Enseignement du dessin, à Lyon, *membre non résidant.*
	Giraud, conservateur du Musée d'archéologie, à Lyon, *correspondant.*
	Georges (G.), architecte, à Lyon, *correspondant.*

Seine-et-Oise.	M. Délerot, bibliothécaire de la ville de Versailles, *membre non résidant.*
Seine-Inférieure. . .	MM. G. Le Breton, directeur du Musée céramique, à Rouen, *correspondant.*
	Pelletier, président de la Société industrielle, à Elbeuf, *membre non résidant.*
Tarn	M. Jolibois (Emile), conservateur du Musée, à Albi, *correspondant.*

III

RÉCOMPENSES

ACCORDÉES AUX DÉLÉGUÉS DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS, SUR LA PROPOSITION DU COMITÉ, DE 1877 A 1883

Chevaliers de la Légion d'honneur.

MM.

MARCILLE (Eudoxe), conservateur du Musée d'Orléans. — Décret du 19 avril 1879.

MICHEL (Edmond), correspondant de la Société des antiquaires de France, membre de la Société archéologique de l'Orléanais, membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 3 avril 1881.

Officiers de l'Instruction publique.

MM.

ALEGRE (Léon), conservateur, fondateur du Musée-Bibliothèque de la ville de Bagnols (Gard), officier d'académie en décembre 1869 — O. I. Arrêté du 19 avril 1881.

DURIEUX, secrétaire de la Société d'Émulation de Cambrai. — Arrêté du 2 avril 1880.

LE BRETON (Gaston), directeur du Musée céramique de Rouen (Seine-Inférieure), officier d'Académie du 27 avril 1878. — O. I. Arrêté du 31 mars 1883.

MARIONNEAU, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Bordeaux. — Officier d'Académie du 7 avril 1877. — O. I. Arrêté du 15 avril 1882.

PORT (Célestin), archiviste de Maine-et-Loire. — Arrêté du 20 avril 1878.

VIDAL (Léon), membre de la Société de statistique de Marseille (Bouches-du-Rhône), officier d'Académie du 27 avril 1878. — O. I. Arrêté du 31 mars 1883.

Officiers d'Académie.

MM.

Abraham (Tancrède), conservateur du Musée de Château-Gontier, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne. — Arrêté du 18 avril 1879.

Billot (Achille), artiste peintre, membre de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art du Jura et de la Société d'Émulation du même département. — Arrêté du 20 avril 1881.

Buret, secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts de Caen. — Arrêté du 20 avril 1881.

Braquehaye, vice-président de la Société archéologique de Bordeaux (Gironde). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Brès, membre de la Société des Amis des arts de Marseille (Bouches-du-Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

Brocard (Henry), conservateur du Musée de Langres, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts. — Arrêté du 2 avril 1880.

Cambon (Armand), président de la Société des sciences, agriculture et belles-lettres de Tarn-et-Garonne, membre de la Société archéologique du même département, conservateur du Musée de Montauban. — Arrêté du 19 avril 1881.

Chardon, archiviste du département de la Sarthe. — Arrêté du 7 avril 1877.

Cheyssac (l'abbé), membre de la Société historique et archéologique du Périgord. — Arrêté du 18 avril 1879.

Dauban, inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Poitiers, conservateur du Musée d'Angers. — Arrêté du 18 avril 1879.

Delerot, bibliothécaire de la ville de Versailles. — Arrêté du 18 avril 1879.

Desavary, secrétaire de la Société artésienne des Amis des arts, à Arras. — Arrêté du 18 avril 1879.

Dubourg, conservateur du Musée de Honfleur, professeur de dessin au collège de Honfleur. — Arrêté du 2 avril 1880.

Duboz (Félix), secrétaire du comité d'organisation de l'Exposition des Beaux-Arts de Tours. — Arrêté du 19 avril 1881.

Dubroc de Segange, membre correspondant du ministère de l'Instruction publique, à Moulins (Allier). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Dugasseau, conservateur du Musée du Mans (Sarthe). — Arrêté du 27 avril 1878.

Falconneau-Dufresne, membre du comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art de l'Indre. — Arrêté du 31 mars 1883.

George, architecte, à Lyon (Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

Guillaume (l'abbé), archiviste du département des Hautes-Alpes, membre

du comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art. — Arrêté du 31 mars 1883.

HERLUISON, auteur-éditeur, à Orléans (Loiret). — Arrêté du 7 avril 1877.

HERVÉ, membre d'honneur de la musique municipale de Remiremont, professeur à l'Association polytechnique de Paris. — Arrêté du 2 avril 1880.

JACQUOT, membre du Comité correspondant de la Société des artistes musiciens, à Nancy. — Arrêté du 15 avril 1882.

JOLIBOIS (Emile), secrétaire de la Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn, conservateur du Musée d'Albi. — Arrêté du 18 avril 1879.

LAFERRIÈRE (l'abbé), président de la Commission des arts et monuments, à Saintes (Charente-Inférieure). — Arrêté du 27 avril 1878.

LAURENT, conservateur du Musée, à Tours (Indre-et-Loire). — Arrêté du 27 avril 1878.

LE HÉNAFF, inspecteur de l'enseignement du dessin, à Rennes. — Arrêté du 2 avril 1880.

MICHEL (Edmond), membre de la Société des antiquaires de France, à Fontenay-sur-Loing. — Arrêté du 27 avril 1878.

MIDOUX, membre de la Société académique de Laon. — Arrêté du 18 avril 1879.

NOEL, architecte, professeur à l'Ecole de dessin d'Orléans. — Arrêté du 18 avril 1879.

PARROCEL, membre de l'Académie des sciences, arts et lettres de Marseille. — Arrêté du 18 avril 1879.

ROMAN (J.), auteur de l'Inventaire des richesses d'art du département des Alpes-Maritimes. — Arrêté du 2 avril 1880.

ROUSSEL, propriétaire, à Anet (Eure-et-Loir). — Arrêté du 8 juillet 1877.

IV

SOCIÉTÉS

Correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements et avec la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France.

1877-1882.

AISNE

LAON . . . . . Société académique.

SAINT-QUENTIN . . . Société académique des sciences, arts et belles-lettres, agriculture et industrie.

VERVINS . . . . . Société archéologique.

ALGÉRIE

ALGER . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

Société des Beaux-Arts, sciences et belles lettres.

CONSTANTINE . . . . Société archéologique.

ALLIER

MOULINS . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ALPES-MARITIMES

NICE . . . . . Société des Beaux-Arts.

ALPES (HAUTES-)

GAP . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ARDÈCHE

LES VANS . . . . . Société historique et archéologique.

ARIÉGE

FOIX . . . . . Société philotechnique.

AUBE

Troyes.	Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres de l'Aube.
—	Société des Amis des arts.

BOUCHES-DU-RHONE

Aix	Académie des sciences, agriculture, arts et belles-lettres.
Marseille	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Société de statistique.
—	Société artistique.
—	Société des Amis des arts.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

CALVADOS

Caen.	Société des Beaux-Arts.
Falaise.	Société d'agriculture, arts et belles-lettres.

CHARENTE

Angoulême.	Société d'agriculture, sciences, arts et commerce de la Charente.

CHARENTE-INFÉRIEURE

La Rochelle. . . .	Société des Amis des arts.
Saintes.	Société des archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis.
—	Commission des arts et monuments historiques de la Charente-Inférieure.
Saint-Jean-d'Angély.	Académie des muses santones.

CHER

Bourges	Comité du Musée.
—	Comité diocésain de l'Inventaire des richesses d'art.

CORRÈZE

Tulle	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

CORSE

Ajaccio.	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

COTE-D'OR

Dijon. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

COTES-DU-NORD

Saint-Brieuc . . . . Société d'Émulation des Côtes-du-Nord.

DORDOGNE

Périgueux . . . . . Société historique et archéologique du Périgord.

DOUBS

Besançon. . . . . Société d'Émulation du Doubs.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
Montbéliard . . . . Société d'Émulation.

EURE-ET-LOIR

Chartres. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique d'Eure-et-Loir.

FINISTÈRE

Brest. . . . . Société académique.
Quimper. . . . . Société archéologique du Finistère.

GARD

Nîmes . . . . . Comité de l'art chrétien.
— . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société artistique du Gard.
— . . . . . Commission municipale des Beaux-Arts.
— . . . . . Académie de Nîmes.

GARONNE (HAUTE-)

Toulouse. . . . . Société archéologique du midi de la France.

GIRONDE

Bordeaux . . . . . Société archéologique de la Gironde
— . . . . . Société philomathique.

HÉRAULT

Montpellier . . . . Société artistique de l'Hérault.

INDRE-ET-LOIRE

Tours . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique de Touraine.

JURA

Lons-le-Saulnier. . Société d'Émulation du Jura.
— . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

LANDES

Dax . . . . . Société de Borda.

LOIRE (HAUTE-)

Le Puy. . . . . Société des Amis des sciences, de l'industrie et des arts.

LOIRE-INFÉRIEURE

Nantes. . . . . Commission du Musée municipal de peinture et de sculpture.
— . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique de Nantes et de la Loire-Inférieure.
— . . . . . Société académique de la Loire-Inférieure.

LOIRET

Orléans . . . . . Société archéologique et historique de l'Orléanais.
— . . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts.

LOIR-ET-CHER

Blois	Société des sciences et lettres de Loir-et-Cher.
—	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société philharmonique.
—	Société de Sainte-Cécile.

LOT

Cahors.	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot.

LOT-ET-GARONNE

Agen.	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.

MAINE-ET-LOIRE

Angers.	Société académique de Maine-et-Loire.
—	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Comité historique et artistique de l'Ouest.
—	Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers.

MANCHE

Saint-Lo.	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
Coutances	Société académique du Cotentin.
Avranches	Société d'archéologie, de littérature, sciences et arts.
Cherbourg	Société artistique et industrielle.
—	Société musicale *l'Union cherbourgeoise.*

MARNE

Chalons.	Société d'agriculture, commerce, sciences et arts de la Marne.
Reims.	Société des arts réunis.

MARNE (HAUTE-)

Langres	Société historique et archéologique.

MAYENNE

LAVAL . . . . . Société des Arts réunis de la Mayenne.
— . . . . . Commission historique et archéologique.

MEURTHE-ET-MOSELLE

NANCY . . . . . Société d'archéologie lorraine et du Musée historique lorrain.
— . . . . . Association des artistes musiciens de Nancy.

NIÈVRE

NEVERS. . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

NORD

LILLE. . . . . Commission historique du département du Nord.
CAMBRAI . . . . . Société d'Émulation.

OISE

BEAUVAIS. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ORNE

ALENÇON . . . . . Commission des archives.

PAS-DE-CALAIS

ARRAS . . . . . Académie des sciences, lettres et arts.
— . . . . . Union artistique du Pas-de-Calais.
— . . . . . Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais.
— . . . . . Commission des antiquités départementales.
— . . . . . Société artésienne des Amis des arts.
BOULOGNE-SUR-MER . Société boulonnaise des Amis des arts.

PYRÉNÉES (BASSES-)

BAYONNE . . . . . Société des sciences, lettres et arts.
PAU . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

PYRÉNÉES-ORIENTALES

PERPIGNAN . . . . . Société scientifique, agricole et littéraire.

HAUT-RHIN (PARTIE FRANÇAISE DU)

BELFORT . . . . . Société belfortaine d'Émulation.

RHONE

LYON. . . . . Société littéraire, historique et archéologique.
— . . . . . Société académique d'architecture.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art du Rhône.

SAONE-ET-LOIRE

AUTUN . . . . . Société éduenne des lettres, sciences et arts.

SARTHE

LE MANS. . . . . Commission départementale pour la conservation des monuments.
— . . . . . Société historique et archéologique du Maine.
— . . . . . Société française d'archéologie (subdivision de la Sarthe).

SAVOIE

CHAMBÉRY . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Cercle choral et cercle musical.
— . . . . . Orphéon chambérien.

SEINE-ET-MARNE

MEAUX . . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.
PROVINS. . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.

SEINE-ET-OISE

VERSAILLES. . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société des sciences morales, lettres et arts de Seine-et-Oise.

SEINE-INFÉRIEURE

DIEPPE. . . . . Société des Amis des arts.
ELBEUF. . . . . Société industrielle.
HAVRE (LE) . . . . Société havraise d'études diverses.
— . . . . . Société Sainte-Cécile.

Rouen	Société libre d'Émulation du commerce et de l'industrie.
—	Société des Amis des arts.
—	Société artistique de Normandie.

TARN

Albi	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn.

TARN-ET-GARONNE

Montauban.	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société archéologique de Tarn-et-Garonne.

VAR

Draguignan.	Société d'études scientifiques et archéologiques.
Toulon.	Académie du Var.

VENDÉE

La-Roche-sur-Yon. .	Société d'Émulation de la Vendée.

VIENNE

Poitiers	Société des archives historiques du Poitou.
—	Académie des Beaux-Arts.
—	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société des antiquaires de l'Ouest.

VIENNE (HAUTE-)

Limoges	Société archéologique et historique du Limousin.

VOSGES

Saint-Dié.	Société philomathique vosgienne.
Épinal.	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.

TABLE DES MATIÈRES

DISCOURS, PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORTS.

Pages

Procès-verbaux des séances 3

Discours de M. Kaempfen, directeur des Beaux-Arts, président de la séance du mercredi 28 mars 4

Communications et lectures 7

Séance du vendredi 30 mars (présidence de M. Edmond About) . . 10

Communications et lectures 10

Rapport général sur les travaux de la session, par M. Henry Jouin, secrétaire rapporteur, archiviste de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France 13

Séance générale du 31 mars 31

Discours de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts 32

Récompenses accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts. 39

MÉMOIRES LUS EN SÉANCES PUBLIQUES.

I. Une page de l'histoire du théâtre. — M. A. Durieux . . . 43

II. Note sur une ancienne copie de la *Cène* de Léonard de Vinci. — M. J. Roman 58

III. Le groupe de Tuby de l'église paroissiale de Sceaux. — M. Victor Advielle 65

IV. Recherches artistiques en Lorraine. — M. Albert Jacquot. 69

V. Note sur une découverte à Bléville d'anciennes monnaies en or. — M. Émile Letellier 77

VI. Auguste Martin, architecte. — M. E. Parrocel 81

VII. L'opinium des maistres d'œuvres de Tours que maistre Michiel Coulombe envoya à Monseigneur, en ce comprins le cherpentier maistre d'œuvre de la cherpenterie de Gisieulx. — M. Célestin Port 103

VIII. De l'initiative individuelle dans la formation des ouvriers d'art. — M. Francis Jacquier 106

IX. Utilité d'un enseignement dans les écoles normales de dessin, de procédés de dessin propres à la transformation immédiate des œuvres originales en clichés typographiques. — M. Léon Vidal 112

Pages.

X. Une Exposition d'art ancien et d'art industriel à Cholet. — M. Delhumeau 120
XI. Le portrait du président Richardot au Musée du Louvre, restitué à Rubens. — M. Auguste Castan 126
XII. Note sur les anciennes églises du diocèse d'Embrun. — M. l'abbé P. Guillaume 143
XIII. Sur un reliquaire de Gervais Tressard, orfèvre, des Gouaches de Gabriel Raveneau, une Vierge en ivoire et des tableaux de Boucher et de Jean-Baptiste Huet. — M. Tancrède Abraham 168
XIV. Peintures murales de l'école de Fontainebleau découvertes à Gisors. — M. Gaston Le Breton. 174
XV. Documents inédits sur les travaux des sculpteurs Verberckt et Francin pour la place Royale de Bordeaux, de 1733 à 1751. — M. Charles Marionneau 184
XVI. Matériaux pour servir à l'histoire de la Céramique. — M. Th. Lhuillier 193
XVII. Châteaux du bas Berry. — M. Fauconneau-Dufresne. . . 218

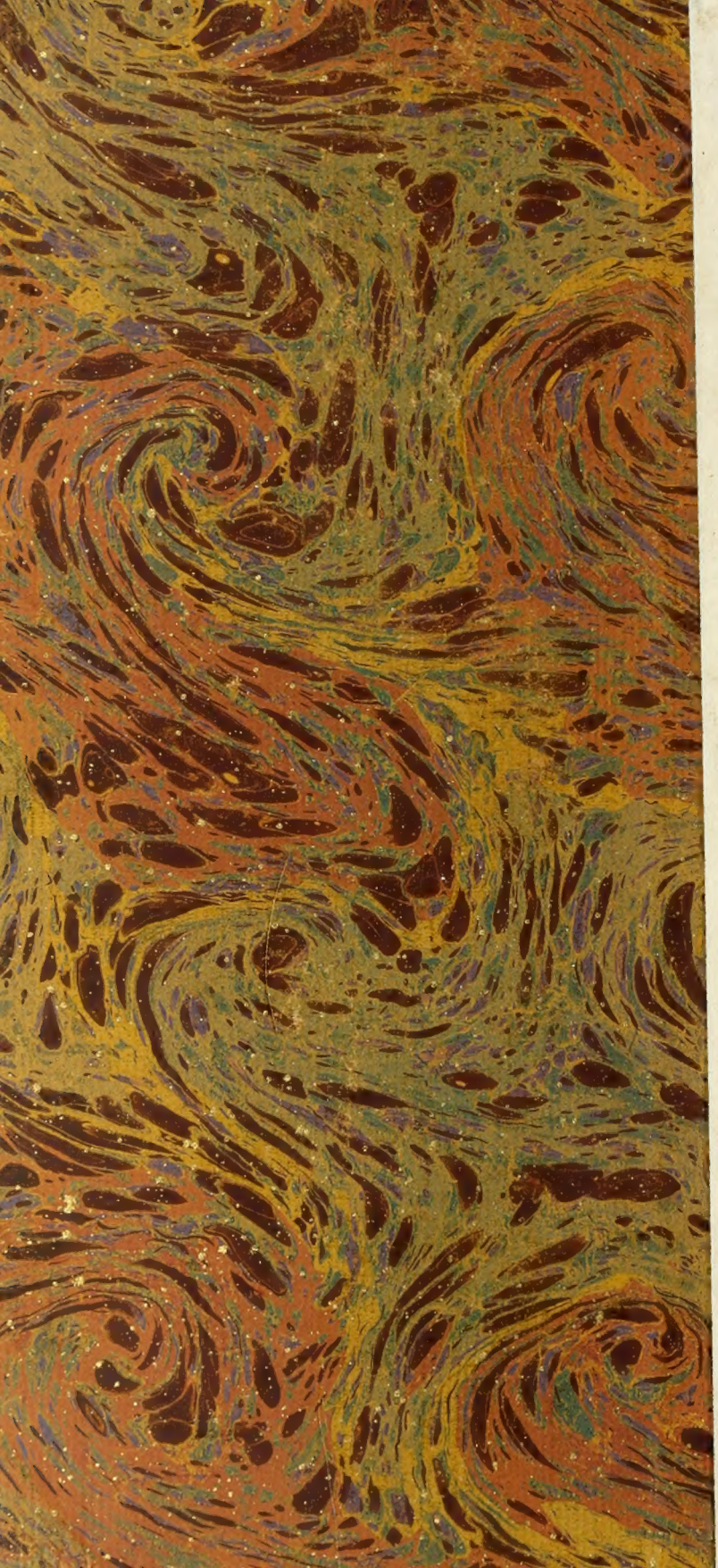
ANNEXES.

I. Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements . . 243
§ I. Section de l'Histoire de l'Art. 243
§ II. Section de l'Enseignement. 244
II. Membres non résidants et correspondants du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 246
III. Récompenses accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 249
IV. Sociétés correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts et la commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France. 1877-1883 252

PARIS. TYPOGRAPHIE E. PLON, NOURRIT ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.

N
13
F7
sess.5-
7

France. Ministère de l'éducation nationale
Réunion des sociétés des beaux-arts des départements

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY